مَنْـــزِلُ اليَمَـــام

محمد عز الدين التازي

كَآبتي أنا أم كآبةُ هذا المنزل ؟

كان ذلك في نهار صيفي من أصياف فاس التي تختنق فيها الأنفاس ولايتوقف تقاطر العرق. وبالرغم من الظل والأخضرار وسقاية الماء فقد احترقتُ في ذلك النهار. جاءت الحرائق التي اشتعلت وتأججت في عينيَّ حتى اخرجتني من الكآبة.

كنتُ وحيداً أقعد في «البُرْطَال»، أشم رائحة الموت. لم تعد لتلك البرتقالة العجوز أية رائحة بعد أن تَشَعَّثَتْ أغصانها وصارت أكثر انحناء وبُرَّادَةُ الماء جَفَّ قَطْرَانُهَا ولم تعد له أية رائحة الرائحة الوحيدة هي رائحة الموت التي تَخْرُجُ من أبواب الغرف وتهبط من الأدراج، وربما كانت أيضا، تخرج مع «السَّطْوَانِ» وتَنْبَعِثُ في الزقاق.

انتظرتُ هبوط السيدة إليّ من الفوقي، ثم جاء ذلك الفرح وأُنْسَانِي الكآبة والصهْدَ ورائحة الموت. وأنا لم أضحك. ندمتُ للضحك الذي لم يتفجر من أعماقي. في البدء لم أعرف هل أنا أحترق أم أن حالة القُنُوطِ والنعاس ما تزالُ تراودني. بدأتُ أَنْسَى حالةَ النُّعَاسِ في صيف فاس وأنسى رائحة الموت بعد أن جاءت حالة التَّفَرُّجِ. أنا تَفَرَّجْتُ على النِّسَاء. أَفْرَجْتُ عينيَّ وانْفَرَجَ ما غِي الخاطر من كَدَر. جِئْنَ امرأة بعد امرأة. الواحدة تأتي، من مكان مُجاوِرٍ بعد قليل من الانتظار، وتَسَاقُطِ بعض الحَبَّاتِ من العرق، وكثيرٍ من انحناء الرأس الذي يتطلبه موقف الحشمة من السيدة التي كانت قد هبطت بقفطانها الرُّمَّانِيِّ المشدود في الوسط بِمِضَمَّةِ الحرير، والرأس مَعْصُوبٌ بِعَصَّابَةٍ زرقاء. في عينها اليسرى ذلك الحَوَل. سَلَّمَتْ مبتسمة وجلست بجانبي في البرطال. لم تسأل عن الحساب وعن بعض الأشياء التي أَتَيْتُ بها في كِيسِ الخَيْش. لم تقل كيف الحال وكيف الأرض وكيف الغلال وكيف الشجرة أم السوالف التي تعودتْ أن تَشْرَبَ تحت ظِلِّهَا كأسَ الشاي العَبِقِ برائحة النعناع المقطوف تَواً من الأرض. هبطت تلك الأدراج المقابلة للبرطال، التي لم أصعدها مرة في حياتي. سمعت الأصوات تأتي إليَّ من فوق، كما كنتُ أرفعُ بصري وأرى النوافذ المُشَبَّكَةَ بقضبان الحديد، وأنظر إلى الأغراس في الممر الفاصل بين الغرف، لكني لم أصعد تلك الأدراج التي منها هبطت السيدة بعد انتظار.

هي لم تقل وأنا لم أقل.
لم تسأل عن شيء وأنا لم أقل أيَّ شيء.

سَلَّمْتُ وجلست.
ظَلَّ الصمتُ بيننا.
قبل تلك اللحظة، كنتُ قد دخلتُ «باب الجلود»،

وهبطت مع «الطالعة» حتى وصلت إلى ذلك المنزل، سمعتُ الأصوات وشَمَمْتُ روائح التوابل ثم طرقتُ الباب ودخلت. وحين لم تهبط من أدراجها، وبقيتُ أنتظر، مُعَلَّقاً بين عرقي المُتَصَبِّبِ وبين رائحة الموت، خرجتُ إلى الشوارع صاعداً وهابطاً، كان لا بد أن ينظر كل الناس المَارِّينَ إليَّ، نظرة مُتَبَسِّمَةً فيها بعض الهُزْءِ أو المُدَاعَبَة، وأنا أذهب من «الطَّرَّافِينَ» إلى «الشَّرَابْلِيِّين» أحمل بين يديَّ حذاء أحمر شديد الحمرة كأنه قطعة لحم نَيِّء. لم يَلُفَّهُ البائع في قرطاس أو جريدة. وأنا لم أكن أحمله بين يَدَيَّ الا لبعض الوقت، ثم تَأَبَّطْتُهُ تحت ذراعي، كما أتأبط نَبْتَةً مُقْتَلَعَةً من الأرض، أو مَعْزَةً أو شادُوفا أو أي شيء آخر. نظراتُ المداعبة أفرحتني، وأنْسَتْنِي ذلك الجلوسَ القَانِطَ في الانتظار، وهديل اليمام، ذلك الطائر الذي كان يردد آياته وهو يرفع رأسه ويخفضه كأنه يسجد، يَمَامٌ أبيض مُعَلَّقٌ في قفص في صدرِ البرطال يسمونه «ذكر الله» هو يذكر الله وأنا عرقي يَتَصَبَّبُ و أَشُمُّ رائحة الموت. ماء الساقية المُبَلَّطَةِ بالزليج يُشَرْشِر. هَدِيلُ اليَمَام. البرتقالة العجوز في وسط المنزل.

الأرض مُبَلَّطَةٌ بالزليج والرخام، والساقية في الوسط.هُوَاذَا صوتُ الماءِ وصوتُ الهَدِيل. هذه بعضُ أصواتِ فاس الأولى، التي كنتُ قد استمعتُ إليها في مكانٍ مُتَوَحِّشٍ نَاءٍ، ثم صِرْتُ كلما تذكرتُ فاس أسمع صوت شَرْشَرَةِ الماء وصوتَ الهَدِيلِ وأَشُمُّ رائحةَ الموتْ.

السيدة في نُعَاسِهَا الجميل وأنا أنتظر.

حينما رفعتُ عيني رأيتُ النوافذ الكبيرةَ المُسَيَّجَةَ بالشَّبابيك، وكأني قد رأيته يطل. الطربوشُ الأحمر المعصُوبُ بعمامة بيضاء. صفرةُ الموت. العينان غائرتان نَاظِرَتَانِ إلى تحت. لكني خفضتُ بصري بسرعة خشية أن يكون هو ويراني أتطلع بنظري إلى النوافذ العُلْوية. لم أعرف إنْ كان دائما يطل من هناك، حتى وهو ميت، أم أنَّ مكان اطلالته يجعلني أراه.

بقيتُ أنتظر وخرجت.

ثم حين عدتُ مُتَأَبِّطاً الحذاء تجمعتِ البناتُ حولي وأخذن يَتَضَاحَكْن. بنات بغير أسماء. أنا نسيتُ أسماء هن. أخذن يَطُفْنَ حوالي راقصات وأثداؤهن تهتز. كَبُرتِ البنات وكَبُرَتِ الأثداء.

تراقصن حول البرتقالة وحولي.قصيرات كحيلات العيون يرتدين الغلالات الشفافة. يمكن أن أرى كل هذا في الأحلام، في تلك الحرائق التي اشْتَعَلَتْ في عيني، في عالم الأبالسة والشياطين، في صيف فاس وفي منزلِ اليمام هذا، ولكن لا يمكن أن تكون اللعبة بهذا الشكل، ولا يمكن أن يحدث كل هذا دون أن يُطِلَّ بطربوشه الأحمر المَعْصُوبِ بالعمامة ويرى ما يراه. ظل عَرَقِي يَتَصَبَّبُ.هاعرقي يَغْشى عَيْنَيّ. أنا الآن أرى كُلَّ هذه المُلُوحَة.فاس المِلْح. مَنْزِلُ المِلْح. بَنَاتُ المِلْح.

رقصةُ الملح. عينا الملح هاتان تريان المِلْحَ في كل شيء، وتُحِسَّانِ ملوحةَ العرق وهو يتصبب. جلبابُ الملح. فراشُ الملح.بُرْطَالُ الملح. يمامُ الملح. برتُقالةُ المِلْح.يا بنات الملح لا ترقصن حولي هكذا، فقد أصبح العرقُ مِلْحاً والمِلْحُ مِلْحاً وعيناي هما المِلْحُ. كُلْنَ كُلَّ هذا المِلْحِ واتْرُكْنَنِي أعود إلى الخَبِّ في وَحَلِ الأرضِ وطَمْيِهَا الذي تَعْجِنُهُ الريحُ بالماء. لا تَرْقُصْنَ رقصة الملح هكذا أكثر. أنا لا أرى شيئا سوى المِلْحِ. أرى بناتٍ من المِلْحِ ونَارًا كالملح ودُمُوعاً كأنها الملح.

لم تنته الرقصةُ هكذا ببساطة كُنَّ أربع بنات أَغْشَيْنَ عينيّ . احداهن هي تلك التي كان قد جاءها المرحوم والدها بسمك حتى تنظفه وتقليه. اختارها من بين أخواتها حين توجه إليها بالأمر .كان الوالد قد اشترى السمكُ النَّهرِيَّ من سوق «الرصيف». السَّمَّاكُونَ هناك معروفون والزبائن مَعْرُوفون كذلك، أَقْعَتِ البنت أمام المجرى تُنَظِّفُ السمك لكن واحدة من السمكات انفلتت من بين يديها وكأنها مطلية بالصابون. نظرت العَيْنَانِ إلى العينين.عَيْنَا سمكة في عيني صبية. قالت عَيْنَا السمكة لِعَيْنَي الصبية إذا أَطْلَقْتِ سراحي سَأُغْنِيكِ، كل السمكات أخواتي، خذي الغِنَى وأطلقي سراحي. ظلت الصبية مدهوشة والماء يُشَرْشِرُ من السقاية. والسمكة انسربت مع المجرى. وجدت الصبية في جَوْفِ كل السمكات الأخريات فُصُوصاً من اللؤلؤ. فَرِحَ الوالد وقَبَّلَ يدي الصبية وهو يأخذ الفُصُوصَ ويضَعها في جيبه، ثم اشترى الضيعة. ألهذا كل الفاسيين يتهافتون على سمك النهر ؟ هل وراء كل ضيعة يشتريها فَاسِيٌّ سمكة أرادت من صبية أن تطلق سراحها ؟ هكذا يقولون.

لم أعرف أيُّ البنات تلك التي حَرَّرَتِ السمكة. ثم حين هبطت السيدة من أدراجها وسلمت وجلست، جاءت البنات مرة أخرى وتجمعن حولنا، واقفات لم يجلسن والغلالات الشفافة تُظهر بعضا من تَقَاطِيعِ الأجساد أنا خفضتُ بصري بقيتُ صامتا أخفضِ بصري إلى الأرض وأنتظرُ كلمةً من السيدة. لكنها تزوجتني. السيدة هي التي تزوجتني وأنا لم أَتَجَرَّأ على أن أرفع نظري إلى النوافذ مخافة أن يكون قد أُطَلَّ ورأى شيئا مما حدث. ندمتُ للضحك الذي لم أسمح له بأن يتفجر من أعماقي لقد أنستني الفُرْجَةُ رائحةَ الموت، والكآبَةَ التي يَبْعَثُهَا هديلِ اليمام في المنزل. وعرقي المتصبب. نَسِيتُ كل تلك الأشياء وأخذت أتفرج على النساء اللواتي جِئْنَ واحدة بعد الأخرى. قالت لي البناتُ ياعَمَّنَا التهامي يجب أن تتزوج.لماذا لم تتزوج لحد الآن يا عمنا التهامي ؟ لدينا جارات كثيرات، مطلقات وأرامل، ولا شك أن احداهن سوف تعجبك نحن سنزوجك اليوم يا عمي التهامي.لم أقل أيَّ شيء بقيتُ صامتا أنظر إلى الأرض وهن يتضاحكن واقفات و يَتَغَامَزْن.حين رفعت بصري رأيت احداهن تَغْمِزُ الأخريات.

والسيدة والدتهن نظرت اليهن تدعوهن إلى قليل من الحياء، بالرغم من أنها كانت هي الأخرى تبتسم ابتسامة غامضة وشيءٌ من الانشراح يظهر على مُحَيَّاهَا. اِنْسَحَبْنَ لبعض الوقت وبقيتُ أنا مع السيدة جالسين في البرطال. هي تنظر إلى الأرض وأنا أنظر إلى الأرض. ثم جاءت احدى البنات بغلالة نومها ومعها سيدة ترتدي جلبابا أخضر. الجلباب واللِّثَامُ والحذاء الأسود. رأيت فَتْحَةَ الجلباب تكشف عن الساق كما يكشف الحذاء عن ظَاهِرِ القدم. ظلت المرأة واقفة دون أن تقول أي شيء. قالت لي البنت لعلها لم تُعْجِبْك.

وقالت لها تَعَالَيْ فانت لم تعجبي عمي التهامي، وبعد أن غابتا لفترة جاءت البنت ومعها امرأة أخرى ذات جلباب أسود وحذاء أحمر. مُلَثَّمَة، قصيرة القَدِّ كالأخرى. وأنا كنتُ مسحورا. كيف أتكلم وأنا مسحور. حين لم أقل شيئا أخذتها من يدها وهي تقول لها أنت أيضا لم تُعْجِبِي عمي التهامي. تعالي. راحتا معا وبقيت أنظر إلى الأرض وأتطلع من حين إلى آخر لوجه السيدة فأراها تبتسم. ثم جاء الجلباب الأصفر، والجلباب البرتقالي. أَكُلهُنَّ قصيرات ؟ لماذا نِسَاءُ فاس قصيرات كلهن ؟ راحت السيدة مع البنت والمرأة ذات الجلباب البرتقالي. جاءت إلى مسامعي شرشرة الماء من السقاية. لم أستطع أن أرفع بصري إلى النوافذ العلوية. كُنَّ يأتين صامتات. تدخل الواحدة وتقف صامتة كأنها في جنازة، كأنها ترى التهامي الذي لم يره أحد، رجل بِقُرونٍ ولحية تَيْس أو ثلاث عيون تَنْبُتُ الثالثة

منها فِي وسط الجبهة. لكني لم أَرَ رُغْباً في العيون. حينما كنتُ أسرق بعض النظر رأيتُ عيوناً بَهيَّةً خَفِيضَةَ الطرف. هو ذا الحَوَرُ في العيون. الحَوَرُ الفاسي. سواد العين شديد والبياض شديد. كيف تقول البنات إن أية واحدة منهن لم تعجبني ؟ من قال لَهُنَّ ذلك ؟ أهذا هو عالم الأبَالِسَةِ والشياطِين ؟

حين جِئْنَ مُتَبَاطِئَاتٍ في المشي، يُمْسِكْنَ بيدي امرأة، بقيتُ جامداً في مكاني، والعرقُ الغَزِيرُ المالح يتقاطر من جبيني ويغزو عينيّ. وحين رفَعتُ بصري، رأيتُ الحَوَلَ في عَيْنِ المرأة اليُسْرى وعرفتُ أنها هي. هذه هي لالة الحَسَنِيَّة. أولِ مرة أُنْطِقُ فيها بالاسم. أخذن يَصِحْنَ ويتراقصن حولي رقصة الملح. أخذني بعض الدوار وكِدْتُ أتَهَاوَى. قُلْنَ لي حين عرفتها يجب أن تتزوجها. رفعتُ بصري إلى تلك النوافذ، وهَمَمْتُ بالخروج وهن مَشْدُوهَات. وجدتُ في السطوان كل تلك الجلابيب الملونة وبعض الأحذية، وحين خرجتُ للزقاق غرقت في طوفان من الملح، ثم عدتُ راجعا إلى منزل اليمام.

جلسة من أجل الحب

هاديا سعيد

جلست اكتب هذه الحكاية عن الجلسة.

الساعة تقترب من الحادية عشرة، والظهيرة تهل بكآبتها المختلفة عن كآبة الغروب وفي مكتبي الصغير في هذه الشركة الكبيرة، لا يتسنى لي دائما ان أجلس واكتب مثل هذه الحكايات التي أحب، فعملي اداري ويتطلب تركيزا ووقتي ممتلئ ببيانات وأوراق وأصابعي تتحرك كالجندي النشيط فوق أحرف الطابعة وأيامي منظمة ورتيبة إلى درجة تدفعني مرغمة للانفلات إلى حكايات أود الآن أن أسرد عليكم واحدة منها.

إنها حكايات غريبة. حكاياتي الجميلة الغريبة. أرويها كل يوم لصديقتي الوحيدة نجوى فتتهمني بالخيال الفظيع، وتقول لي في كل مرة اقرأ عليها احداها أني أبحث عن تعويض لان حياتي خاوية فاضحك ولا اكترث وأرى أن كل الحكايات التي أكتبها وأرويها تفرح في شيئا ما .. لا أعرفه، ويقينا أني أكون سعيدة، منتشية، كأني .. كأني أضحك أو أبكي أو أتألم، ذلك الألم اللذيذ الذي يشبه ألم ركبتي حين يخزّني آخر الليل ويروي لي كوابيساً فأغفو وأصحو وأفزع.

أمي قبل أن تموت قالت انى «مُخولة» وان الابن ثلثاه للخال أو انها قالت شيئاً من هذا القبيل، وخالي كان اسمه حسن وكنا ندلله ونقول له حسون وكان لديه في بيته الجميل في شارع المزرعة ببيروت حسوناً أصفر يوقظه كل صباح بزقزقة خاصة اسماها خالي صباح النور فكان يصحو على صباح حسونة ويذهب إلى عمله بعد أن يقبّل زوجته التي تشبه نادية لطفي. وقد تعلّم خالي قبلة الصباح من رؤسائه وزملائه في استوكهولم عندما امضى في فترة من شبابه دورة تدريبية بعد تخرّجه مهندسا في الاتصالات السلكية واللاسلكية.

كان خالي حسون يكتب لنفسه القصص الجميلة ويقرأها علينا وكانت كلها في الحب .. صفحات كثيرة، يطرزها بخط ناعم منمنم، تنساب مثل الماء ومثل زرقة البحر فكانت أوراقه تنفتح على المدى ويندفع الكلام من بين شفتيه وتضحك شامته الكبيرة على حافة ذقنه وينتعش قلبي .. وعندما عاد خالي من استوكهولم حمل معه دفترا عجيبا ضخما يستطيع ان يغلق دفتيه بقفل صغير

ومفتاح ويخبئ بين طياتها قصصه الحلوة .. وكنت وحدي من بين جميع أبناء وبنات أخواته استطيب سماع تلك القصص والتصق به ساعات طويلة مثل قط جدي عنبر، وهو يقرأ بصوته الجميل الحكاية تلو الحكاية، على أن اجمل الحكايات التي ظلت طويلا في ذاكرتي حكاية الحسون وحبيبته ذات الجناح الواحد وكانت تحكي عن حسون يعيش مع صاحبه (اعتقد أنه خالي مع ان خالي ظل طويلا ينكر انه صاحب الحسون في الحكاية) وكان حسون الحكاية سعيدا طوال سنين الا أنه مرض فجأة وامتنع عن الاكل والغناء وعندما كاد أن يموت بكى صاحبه طويلا وطلب منه أن يعيش وقال له انه يفديه بحياته فانتعش الحسون وطلب من صاحبه أن يأذن له ليغادر قفصه مرة واحدة في اليوم ولساعة واحدة فوافق صاحبه ووفى الحسون بوعده فكان يطير في كل يوم ويغيب ساعة ثم يعود ضاحكا عذب الغناء .. وذات يوم باح بسرّه لصاحبه وقال إنه يحب حسونة تقطن في قفص بعيد ولا تستطيع مغادرته فهي بجناح واحد وكان الحسون يلتقي بها كل يوم ثم يعود إلى صاحبه ويروي له لقاء الحب بأنثاه الوحيدة المسكينة وكان يقول لها : ــ ما أحلاك فتقول له : كم أشتاقك.

ــ ما أرق صوتك. !
ــ كم أنت بعيد عني !
ــ ما اسعدني بقربك !
ــ ليتني أستطيع أن أطير معك !
ــ ماذا تريدين أن أعطيك ؟
ــ تعالى وابقي معي !

لكنه كان يعود إلى صاحبه، وفي الأشهر الأولى كانت عودته وفاء لوعده أما فيما بعد فكان متشوقاً للعودة ليحكي لصاحبه ما باحت له الحسونة ولكي يشتاقها من جديد وابداً.

روى لي خالي هذه الحكاية أكثر من كل مرة وفي مرة كان يقرأها بصوته الذي أُحبُّ وحماسه للمقاطع وتغيير لهجته في الحوار. وفي كل مرة كان يحاول أن يشرح لي أن الفقرة هي حوار بين الحسون والحسونة فكنت اتضايق واغضب واصرخ اني احس .. احس .. واعرف .. واعرف ..

رويت لصديقتي نجوى هذه الحكاية بعد ان انتهى دوامي في الوظيفة وعدت إلى البيت، ودعوتها للغداء واكلنا ثم جلسنا نشرب الشاي.... واعتقد أن ذلك حدث يوم امس لاني أجلس الآن جلسة أخرى وأتذكر أن نجوى سألتني عن الجلسة التي قلت أني أكتب عنها في المكتب. وبعد أن غادرتني تذكرت انى لم أرو لها حقا شيئا عن تلك الجلسه ولذا جلست الآن لافكر منذ اللحظة كيف سافاجئها. ان رغبتي في ان أروي لها غداً ما سأكتبه في اللحظات التالية تفوق رغبتي في الكتابة ذاتها وأعلم تماما كيف ستطالعني نجوى بنظرتها الهادئة وكيف ستحاول ان تخفي إعجابها وربما غيرتها وإلى أي حد ستجرؤ ان تتهمني بأني أستخدم كل ما حولي في حكايات وإلى أي حد سأتعب وينهك صوتي وتدمع عيناي وانا أحاول ان أفهمها بأن الحكاية اجمل من الدنيا وبأن كل ما حولي ليس له معنى الا وأنا اعيد رؤيته من جديد فوق هذه الورقة ثم أرويه لها في الحكاية، هذه الحكاية هي عمري الآخر. عمري الأول. زمني بلا شيخوخة، أهلي وبيتي. عينا أمي التي لا تموت وصوت أبي الذي لن اخنقه خوفا. هذه الحكاية التي أحبَّ خالي فيها الحسون وأطلقه ليحب وليكن حرا ثم حارب فيها الحرب بضحكة وبنى فوق دمار بيته بستانا وصبايا ومناجاة تذهب وتأتي مثل ربيع، هذه الحكاية

التي صارت مركبه ونهره ورحلت به بين الشلال والوديان، إليها الآن أذهب، أعلّق قفص الحسون في رأسي وأفتح الباب .. فلتستعد نجوى ولابدأ.

في الظلمة بدا ذلك البيت الهرم مثل قلعة، وكان معماره يتذكر سكانه الفرنسيين أثناء فترة الحماية، أما حديقته فخربة، زيتونها ورمانها ونارنجها عاقر وبوابتها الحديدية مهشمة الأضلاع. كان عليهم الآن أن يعبروا الممر الصغير ويفتح أحدهم بابا خشبياً صلباً تموء دفته بصرير حاد يخترقه هدوء الظلمة.

التفت الكهل الذي يرتدي جلبابا رماديا ويعتمر طاقية بيضاء واشار لهم أن يدخلوا بحرص وهدوء ويغلقوا الباب ففعلوا وعاد الصرير يئن واشار الكهل الا ينسوا خلع أحذيتهم فنظرت عندها المرأة البدينة إلى صديقتها وكانت هذه اطول منها قامة وأعمر صدرا وأكثر اناقة ولياقة فابتسمت وخلعت حذاءها الايطالي الدقيق فيما حملت البدينة نعليها وهبطت بقدم شحميه فوق أولى الدرجات الضيقة التي تلي الباب الخشبي وتقود إلى الصالة. وتبع المرأتين شاب وسيم شعر بخجل مفاجئ لثقب في جوربه أطل منه ابهام قدمه اليسرى. كان الكهل يدعو نفسه الحاج وكانت المرأة البدينة تدعى نفيسة، اما صديقتها الحسناء الفارعة فهي زينب أو مدام الشقوري والشاب الوسيم قال للحكاية ان اسمه قدري وقال ان صديقا له أشد منه سمرة وأقل وسامة وأكثر امتلاء سيلتحق به إلى الجلسة وسيكون اسمه فتاح...

فكرت ان نجوى لا بد وأنها ستسألني غدا عن اعمار وأعمال هؤلاء الناس، لكني سأطلب منها أن تحبس أنفاسها وتحفظ اسماءهم جيدا وتجلس لتستمع إلى ما حدث لهم في هذا البيت المهدم المختفي بين أدغال حديقة خربة في حي منسى بهدوئه وسكينته ومنذ اللحظات الأولى التي بدأت فيها الجلسة..

كان الصمت ثقيلا مثل ذلك الجو الخانق في بعض ليالي الصيف حين تنسدل الرطوبة بغموض وسرية وتستكين النسمات، وبدا ان الجميع مرتبك وأن على الحاج ان يتصرّف ليوقف هذا الارتباك. كانو يعبرون آخر درجات السلم الضيق، وسط ظلام يشتد، وطلب الحاج عود ثقاب فاسرع قدري يبحث بين جيوبه وسبقته السيدة زينب وقدمت للحاج ولاعتها الذهبية وسألته برقة إذا كان يمكن استعمالها بدلا من عود الثقاب فقال الحاج لا فاعتذرت وأعادت الولاعة إلى حقيبتها الجلدية الفاخرة وتلفتت وقد أصبحوا في المدخل المفضي إلى الصالة الرحبة كأنها تبحث عن كرسي أو تنتظر إذنا بالجلوس ..

قال لهم الحاج بعد أن أخذ عود الثقاب من فتّاح واشعل شمعتين كان يحملهما في جيب جلبابه الداخلي أن يجلسوا مرة واحدة ولا داعي للتنقل وعندما فهمت نفيسة ان الجلوس فوق الكنبات ليس له داع فاسرعت وجذبت مفرشاً يغطي احدى الكنبات الكبيرة العتيقة ونفضت عنه الغبار ومدته على الأرض وأشار الحاج للجميع ان يجلسوا فجلست نفيسة باطمئنان يشعر من حولها أنها عالمة بما كان وسيكون وإلى جوارها جلست زينب وهي تثني ساقيها تحت ردفيها وتشد تنورتها وقد انسحبت إلى ما فوق ركبتيها وتربع بقربها قدري بعد أن خلع جوربه المثقوب وقرفص فتاح وغادر الحاج الصالة وأعلن أنه سيعود بعد لحظات.

— ماهو هذا البيت ولماذا جاء هؤلاء إليه ؟

ستسألني نجوى بغيظ مؤكد وستحاول ان تزيد من سخريتها لكني سأقدر أن أمنعها وستكون

قدرتي على حبس انفاسها بمقدار ما أجعلها مشتاقة حقاً لسماع ما حدث فالمهم عندي ان تتابع نجوى سماع حكايتي وبدون استماعها ولو ساخرة أو معترضة لا تكتمل الحكاية ولن تكتمل. سأسرع إذن قبل أن تسأل أو تسخر أو تتهم، لأصف لها تلك الصالة التي جلسوا فيها قبل أن يعود الحاج وتبدأ الجلسة..

هي صالة فسيحة مربعة تنتشر فيها كنبات عتيقة تبدو كاشباح وقد غطتها تلك الأغطية البيضاء وفي مقدمة الصالة نباتات ضخمة كأنها منحوتات تُلقي ضلالها على جدران بعضها مزين بلوحات رخيصة وأقنعة، وفي الزاوية تتكدس طاولات مختلفة الأحجام .. تساءلت زينب عن أصحاب هذا البيت فقالت لها نفيسة أن صاحبه مهندس تشيّر منذ سنوات وكان ان زاره الجن في هذا البيت وطلبوا أن يخاووه لكنه خاف ورفضهم فما كان منهم إلا أن طردوه.

وقبل أن يعود الحاج أسرعت نفيسة وأفهمت زينب ألا تكثر من الأسئلة حولهم فهذا ما يضايقهم وقد يحلو لأحدهم أن يشتد غيظه وعندئذ يصفعها خافت زينب فضحكت نفيسة وأفهمتها أن صفعة الجن ستكون خفيفة لأنهم أيضا يحبون المزاح وخاصة مع النساء الجميلات .. وهمست لنفسها؛ إنهم باستثناء سيدي حمو فهم ظرفاء وخدامين .. وسيدي حمو وحده ... الوعر ..

عندئذ ابتسمت زينب وبدت ابتسامتها شاحبة وقالت نفيسة إنها تعرف الحاج جيدا وليست هذه أول مرة تشاركه إحدى الجلسات، وهنا عاد الحاج يحمل وسادته الصغيرة ليتربع بين نفيسة وزينب وتنهد فتاح وظل قدري يحاول جاهدا أن يوقف توتر إبهام قدمه الذي كان يتلوى كثعبان صغير.

تنحنح الحاج وصمت الجميع ثم بدا بين همس وفحيح يقرأ خليطا من الحكم والطلاسم والأرقام والتعاويذ وفجأة صرخ بصوت حاد ارتجفت معه المرأتان وتطلع إليه الرجلان بمزيد من التأهب.

كـان وجهه يختبئ بين كفيه وجسده يهتز ورأسه يتلوى كأنه يجذب بدون طبول وردات، لكن صوته بعد قليل أخذ يعلو بحكم وأقوال كما بدا يستميل من الفحيح إلى الهمس ثم إلى خفوت رقيق وكأن خشونة الذكر فيه قد تهاوت إلى ما يشبه صوت فتى يتأرجح ما بين أنوثة طفولته وعتبة رجولته.

قالت نفيسة إن هذه الجلسة ستكون مع الشريفة وقال الحاج بصوت هادئ ناعم واضح النبرات أعطوني النقاب فمدت نفيسة يدها إلى كنبة قريبة وسحبت من فوقها منديلًا من الموسلين كانت قد تنبهت إليه منذ وصولها وقدمته للحاج قائلة هاك يا شريفة اسدل الحاج منديل الموسلين الأبيض فوق رأسه وقال وقد تلبّس صوت الشريف الأبح : بسم الله .. وها الرجا في الله ..

فتمتم الجميع وبدأت زينب تبكي فلمست نفيسة بيدها قدم زينب وأشارت لها أن تكف عن البكاء لأن الجلسة ستصعب بالدموع وقال الحاج بصوت الشريفة إن الجميع هنا أحباب وأن «هم» يحبون البسمة ولا يحبون الكدر ويقتربون في المؤانسة ويهربون من النكد وأن للازينب ان شاءت المبتغى فلتّمد يدها وتقول بالتسليم وتسأل بلا خوف ولا حياء ..

تلعثمت زينب وحفزتها نفيسة أن قولي .. قولي قولي للشريفة واشنو بغيتي، فقالت زينب عن خوفها من نساء تخطفه ورجال تثقب جيبه وأولاد سوء يجرّونه إلى المفاسد وكان قدري ينظر إليها ثم يخبئ عينيه بين ركبتيه وقالت زينب أنها تبغي الراجل وأنها بدونه نار ولا ماء وأنهم كلهم طامعين بقلبه وجيبه وأنه في الزنقة دوما وهي في الدار الوحيدة والمنسية. وبكت زينب وتدفق لسانها واندفع لهاثها وارتعش

صدرها وحركت يديها كثيرا وثنت ركبتيها وعدلت تنورتها وهاجت أحزانها واسترخت حواسها في طيات بخور بدأ يعبق ويتسلل كخدر خفيف ثم مسحت زينب دمعتها وصعدت نيران إلى وجنتيها ونفرت عروق فوق حواف فخذيها فقرّبها الحاج منه وضمها إليه وقال بصوته الابح وبنعومة أن لا تخافي لا تخافي وزيدي في كلامك ..

كانوا كلهم الآن يتطلعون إلى زينب وكان الشمع ينير ويسيل والحاج الذي أصبح الشريفة ينتفض وينادي الحاضرين الغائبين ويعلن الرجاء ويفرك بيده الخشنة أنامل زينب فينساب عرقها مثل دمعة الشمعة وتبكي طالبة أن ينقذ الرجل ويطفئ النار.

خبأ قدري رأسه بين كفيه وانحنى فوق ركبتيه وصرخ الحاج فارتجف الجميع ونفخ لهاثاً مفاجئاً أطفأ الشمعتين وعصفت ظلمة وجذب الحاج زينب بقوة إليه فأصبح رأسها داخل النقاب فالتصق بها ولف ذراعه حول رقبتها فتكوم رأسها في حضنه وسمع أنينها ولهاثها فصرخ الحاج بصوت صارم ابح :

هاللا الحبيبة .. هل معك المطلوب ؟

فتحت نفيسة بيد مرتجفة حقيبة زينب وأخرجت كيسا من البلاستيك يلف خرقة رطبة ومدتها باستحياء إلى الحاج فحملق قدري وسط الظلمة بالكيس وحاول أن يواجه زينب بنظرة حاقدة لكنه لم يقدر وأخذ الحاج الكيس البلاستيكي وحشره بين ركبتيه وقال فجأة للرجلين :

ــ اسيدي .. نبغي الخلوة رجاكم في الله ..

وأشار لهما إلى غرفة جانبية فذهب فتاح مسرعا وتبعه قدري متباطئا وهمس الحاج بصوت الشريفة المبحوح ..

ــ ها ابنيِّتي كوني هانية .. سيكون كل أمر عال العال .. سوف يصبح كالحمار في طاعته وكالحصان في فحولته ولن تقوم شهوته إلا معك ولن يسكتها غيرك ... توقفت زينب عن البكاء وحبست أنفاسها وشد الحاج على زنديها وربت على صدرها ثم رفع النقاب وفتح كيسا صغيرا من القماش كان معلقا بخيط قطني حول رقبته وابتسم لزينب وهو يمسح الخرقة بمسحوق وزيوت كانت في الكيس وقال لها إن تلك يجب أن تكون مهمته ومع ذلك فهو سيساعدها ويقف معها حتى يحقق كل الرجا ..

قال الحاج :

ــ سمعي ياللاّزينب مزيان قولي من ورايا

قالت زينب :

ــ واخا اسيدي الحاج.

حمل الحاج المقص وأخذ الآن يقطع الخرقة الرطبة وهو يضحك ويقول : «ها» «ليمامة الدرة» أنا اتقضيّتها ودابا قولي يا للا ..

فلان ولد فلانة .. وما ترقد ما تواسي غير يلا كان راسك على راسي ورجليك فوق فراشي قول الله وقول الرسول وقول للاّ مكونة بنت مَكون بنت السطان الجنون ..

غير يلا قلت على راس لساني فلان ولد فلانة ليّ يكون يكون.

رددت زينب ما قال الحاج وطلبت أن يكتبها لتحفظها فوعدها وأكد أنها يجب أن تبخّر هذه القطع بالبيت وتعيد القول ثم تأتي بخرقة أخرى وضحك وقال أن شهوة الرجل ظاهرة بزاف. فابتسمت زينب وفرقعت ضحكة نفيسة وفي الداخل قرر قدري ان يفعل شيئا ثم قال الحاج ضاحكاً :

ـــ ومن يعد ذلك الشي ويكون الراجل واراه النعاس. تاخذي المنديل داك الشي بالماء وتخلطيه بالحرمل وتجففيه وتزيدي عليه فليو وزعتر وتقولي ياللا :

بخرت بالحرمل باش يجي كايتحرمل
بخرت بفليو باش يجي على كفيو
بخرت بالزعتر باش يجي كا يتعتر

أخرجت زينب من حقيبتها كدسة من مئات الدراهم ووضعتها تحت وسادة الحاج فتحها ثم أمسك بيدها فحاولت أن تسحب كفها لكنه أطبق عليها وشدها إلى شق في أعلى جلبابه ومرغها فوق زغب صدره فارتعشت زينب وارتعشت الشريفة في صوته الابح.

هل ستنزعج نجوى ؟ هل ستغضب ؟

كأني لن أحكي لها إلا المرارة والعفن، إنها مثلي تحب الطيور والزهور والحب وإلي حكاياتي تستمع مرات ولا تمل .. خاصة إذا كان رجل له الحكاية شهماً، كريماً، حنونا مع أننا لا نلتقي إلا برجال يحاولون اصطيادنا أو ليهملوننا. ونجوى كانت معي ذات يوم عندما ذهبنا إلى الحاج لسبب لا أقدر أن أبوح به لكي لا تغضب مني .. لكني أكدت لها أني أرافقها من أجل حكاية، عندما رأيت زينب ونفيسة أدركت أن حكايتي بدأت مع أن الجلسة عند الحاج كانت مزعجة والنظرات، التي احتضنت فيها زينب ذلك الشاب الوسيم كانت سببا لاكتشف ما حدث قبل الجلسة.

أعرف جيدا موقع هذا البيت الهرم،، وأدرك ما تريده زينب تقبل أن ترافق نفيسة إلى هذه الجلسة كانت قد ذهبت إلى مركز البريد ووقفت أمام هاتف عمومي لكي تتصل بقدري لأنها لم تقدر أن تهتف له من الدار بعد وصول أخوة زوجها من البلاد. رجت أن يتمالك نفسه في جلسة الليلة وإلا يسألها عن «الخرقة» أقسمت له أنها وزوجها هجرا الفراش، وهي التي هجرته قبل أن يهجرها لكن ما تسعى إليه الآن ليس الصلح، بل الحق فبعد عشر سنوات لا يمكنها أن تخرج من هذه الزيجة كما دخلت إليها

بلا .. والو .. الرجل يملك المال والعقارات ومن حقها عليه بعد هذه السنوات أن يعطيها غير ما تملك من المجوهرات وما تخبئ من مصروف البيت، عليه أن يكتب باسمها قطعة أرض أو يتنازل لها عن بيت الزوجية والحاج سيحل لها المشكل، ويبكمه و «ثقافه» «سيمنع عنه بنات الزنقة الفاحشات وقدري .. إذا كان متفهما ويريدها سيكون متفقا معها علي كل الأمور .. لكن شيئا في صدر قدري منزعج ومع ذلك ما كان باس سيزول الغم، وزينب أحسن من غيرها. قادرة ومالكة وباقية خضراء القلب وزوينة وفي بيتها سيعيش ومن طعامها سياكل ..

خرج قدري بعد أن أذن الحاج له ولفتاح أن يعودا على الجلسة خبأت زينب نظراتها وأبدي قدري صنيعة وسأل الحاج نفيسة ضاحكا

ـــ ها أنت يا الشارفة .. مازال كتبغي ذاك الرجل ؟

أضاءت نفيسة الشمعتين، وتنهدت وقالت مالذي تقدر أن تفعله غير هذا ؟ الحياة صعبة وهو أحسن من غيره. على الأقل يطعمها ويأويها. غيره يأخذها ويتمتع ثم يرميها مثل الكلبة فتجوع وتعطش وحبيبها يقول لها في كل مرة دبري راسك. هو أحسن من غيري ياحاج. عاونها عفاك، اكتب له اطعمه، ولن يكون غير خاطرك.

ضحك الحاج وقال لنفيسة : ندير تجربة .. فهل مازالت الشارفة على قوتها وشهوتها ؟

قالت نفيسة : معلوم ومستعدة اللحظة الآن ...

ستصمت نجوى، ستبدو كئيبة، ستقول إنها توقعت أن أحكي لها قصة حب، قصة سميتها جلسة من أجل الحب، وبدأت فيها أحكي عن خالي والحسون وحب الطير وألق النجوى ورهافة البوح، ستقول إنها توقعت أن تكون زينب عاشقة حزينة، ونفيسة حبيبة مظلومة وقدري مهاجرا أنهكه الحنين وفتاح باحثا عن غزال شارد وستقول أنها كانت تظن أن الحاج سيسهر معهم هذه الليلة ليستمع إلى شهقات ودموع وأيام للعشق وأحزان الهوى وسيكون القاضي والحكيم.

لكن الحكاية يا نجوى ليست كما تريدين إنها كما هي .. كما هي ..

قدري يرافق زينب وفتاح يرافق قدري، وهو يأمل الآن أن تبدأ جلسة الحاج معه، والحاج بعد أن كتب لنفيسة الحجاب واتفقت معها أن تزوره يوم الخميس القادم في الدار لتخبره بما سيكون التفت إلى فتاح ها أنا يا سيدي .. ما يكون غير خاطرك.

وفتاح أسمر، أحمر، من أقصى الجنوب، ومشير وطايح بالعضام، والحاج بصوت الشريفة او بقوة للاميرة ينبغي له أن يصرعه، يخرج من جسده تلك الأجسام التي سكنته منذ سنوات، شيرته وأخذت تصعقه وتأمره ولن يقوى عليها غير الحاج .. والحاج بسمل وأبعد الجميع وأمر فتاح أن يتمدد ..

ساد صمت طويل كانت زينب وقدري يتبادلان خلاله نظرات طويلة ويتفقان ان كل شيء سينتهي بخير وعلى خير، اما نفيسة فكانت ترغب في ان تساعد الحاج لتثبت للجميع إنها تعرف وتقدر وفكر فتاح بتلك العفاريت التي تضحكه وتبكيه، تقول له لا تذهب إلى العمل فلا يذهب تامره ان يتف بوجه معلمه في الدكان فيتف ويضربه المعلم ثم تعود به أمه تائبا متوسلا، وفتاح ذهب مرات إلى موسم مولاي عبد الله وإلى ضريح سيدي البرنوصي، وحملته أمه إلى أكثر من شوافة وأكثر من فقيه وبخروه بالشبة وبالفاسوخ وعلقوا بصدره الملحة والفيجلة ووضعوا تحت وسادته المقص وخبأت أمه في خزانتها حجابا كتبه لها الفقيه وحشره في القصبة وغطاه بالصابون وحضروه ليلة عيشة قنديشة لكنه ظل يضحك ويبكي ويتف ويخلع سرواله أمام الدار ويبول في وجه النساء ثم تهدن قليلًا بعد فترة واعجب معلمه بسرعة طرزه الصقلي وخلال أشهر انتقل من لف خيوط الحرير إلى الطرز وبدأ القفطان يخرج من بين أصابعه يضوي..

وفتاح جاء بعشرة آلاف ريال ووضعها تحت أقدام الحاج وقال له : أنا مزاوك فيك .. والحاج الآن متأهب هادئ مشحون الحنجرة والنظرات يأمر بعد الصمت هؤلاء المشاكسين بالخروج .. قلت لكم سيروا بحالكم.. سيروا وخلاص.. دبروا راسكم .. وفتاح يحشرج .. ينفر الزبد من بين شفتيه وتخبئ نفيسة وجهها بين يديها وتفتح ما بين أصابعها لتراقب المشهد بلذة وزينب تبكي على حالها وحال فتاح، وفتاح يتأوه ويرفس والحاج يصرع المسكونين بجسمه، يخرجهم بالقوة.. وبصوت فتاح الملعثم والمرخي يقولون أنهم لن يخرجوا .. وإذا ما خرجوا فسيذهبون لدار الحاج والحاج يتحداهم

ويسخر منهم .. شوبغيتو تديروا عندي .. تشربوا القهوة والا الاتاي ... ويضحك ويامرهم وفتاح يحتقن ويتأوه. يشحب. يزبد فمه وتطلق يداه وساقاه النجدة فيقطبها الحاج ويطلب من الحاضرين أن يساعدوه فيقتربون وتمسك زينب يد فتاح ويطبق الحاج على فمه ويمسك قدري بقدميه وتجلس نفيسة فوق بطنه فيقول لها الحاج بشوية فتغير جلستها وتكتفي بخنق قفصه الصدري بركبتها ...

يهدأ فتاح يرتخي. يجفل. يتقيأ. ويعده الحاج بالراحة، والزواج يعده بأحلى امرأة .. غزالة. غزالة والله ما تديك يا وليدي غير غزالة ...

يتنهد الجميع الآن بعد ان لهثوا طويلا وينظر الحاج إلى ساعته ثم يسحب من تحت الوسادة أكداس مئات الدراهم فيصفها بهدوء في محفظته الجلدية المشكولة بدبدب في جيب داخلي بجلبابه يمخط ويقول : «ودابا ما عندي ما نقول تبارك الله عليكم».

لكنه فجأة يلتفت إلى الجدار ويصرخ كالنساء :
ويلي ويلي ويلي .. حشومة .. حشومة علي .. كيفاش نسيت .. نعلة الله على الشيطان .. المرا وصتني باش نديه لصاحبه ونسيت .. نعلة الله على الشيطان ...

تطلع الجميع إلى حيث أشار الحاج ثم قام مهرولا .. كان قفص جميل معلق فوق الجدار وأمام النافذة وبداخله طير حب صغير أصفر اللون منبطح على بطنه في زاوية القفص، غائم العينين ذابل الجناحين ..

مد الحاج أصابعه ونقر قضبان القفص، فجعل الطير و .. و... و ... و ... و...
صرخت أنا صرخت. أوقفت الحكاية رميت الورقة. تذكرت ان نجوى ستاتي بعد قليل. سأنتظرها لن أنتظرها. لن أكمل الحكاية. تذكرت. تذكرت. القفص القفص الحقيقي. قفص حسون خالي. كنت رأيت أنا رأيته. هناك. هناك في تلك الدار الهرمة. عندما كان الحاج .. الحاج .. ذلك الحاج الآخر .. لاحاج الحكاية. كنت رأيته كيف نسيته ؟ كان الحسون داخله. حسون خالي.

حسون خالي نفسه داخله. كان حزينا، صوته غاب، نظراته ذابلة وقلت يومها سوف أطلبه من الحاج وأسأله ان يبيعه. فكرت أن أحكي لهُ كيف يشبه هذا الحسون حسون خالي. ثم نسيت أخذتني الجلسة والتفكير في الحكاية عنها ونسيت الحسون ونسيت خالي ونسيت دفتر حكاياته وتلك الأيام. الآن أعود وأراه عدت ورأيته في الحكاية. إنه ذاك الحسون بنظرته بفرحته بجناحيه وبأغنيته. لعل خالي عاد ومنعه من الانطلاق إلى حبيبته ذات الجناح الواحد لعله ذهب ولم يجدها، لعلها رحلت، لعلها ماتت ولعل خالي مات لكن الحسون ما زال حيا. رأيته حيا في ذلك البيت الهرم.
ورأيته حيا في الحكاية .. إنه حسون خالي الجميل .. حسون صباح النور .. أريده .. أريده.

مددت يدي. إلى الورقة. إلى الحكاية. إلى نجوى، إلى الحاج إلى خالي إلى رأسي.

أين القفص ؟ أين الحسون ؟ أين الجلسة من أجل الحب ؟ الحب عند الحسون والحسون بالقفص والقفص في الدار الهرمة والدار الهرمة في الحديقة الخربة والحديقة الخربة في الحي البعيد والحي البعيد في المدينة القديمة والمدينة القديمة خلف السور والسور بعد البوابة والبوابة سرية يحرسها سبعة عفاريت فوق رأسهم سبع سنبلات وأمامهم سبع بقرات .. رشوا الملح يا حضرات. سوف تبدأ الجلسة من أجل الحب .. من أجل الحب .. من أجل الحب .. من .. من .. أجل ...

المغرب — 1988

السباق

مصطفى يعلى

كلما نزلت هذه المدينة اليتيمة، حطت جدتي بوشمها ولباسها التقليدي، على كوة في ذاكرتي، وهي تحشو خيالي الغض بارشيف حكاياتها عن الجن والعفاريت والغيلان؛ «كان ياماكان، حتى كان الحبق والسوسان...». فتنبعث مدن معدنية تحت الأرض، وتنفتح آبار مظلمة ودهاليز مرعبة، وتتطاير أرواح وأشباح، ويعاقب أشرار ويجازى أخيار..

ــ ها مارلبورو.. ها ونسطون.. هل تريد سجائر جيدة ياسيدي ؟
ــ لا، لقد تركت التدخين.

حرارة الغبار والسلع المهربة والمخدرات والعهر.. مرتفعة في المدينة التي لم يبق من كبرها إلا اسمها، ومن كبريائها سوى بقايا ذكريات شاحبة من تاريخ اليونان، والرومان، والمسلمين، وحفدة كولومبو ومجلان، طابع البداوة زحف عليها من أخمص قدميها إلى أم رأسها وبالعكس، منذ غادرها الافرنج. مدينة منسية في عقر الوطن تقتات من ثديها. وأنا الذي جئتها بعد غيبوبة دهور بأكملها، محملا بماض مؤس من أشواق دمشق الأموية وبغداد العباسية والقاهرة المعزية واشبيلة العبادية، أتورط في بداوتها رغم عنادي، فأستنشق روائح الحلوى المضمخة بالكيف والرماد والزهري.

«بلغني يا بني أنه في قديم الزمان وسالف العصر والاوان، أنه كان في مدينة الملح وبالجزر السود، شاب يقال له هب الريح. وقعت له واقعة لو كتبت بالابر، على آماق البصر، لكانت عبرة لمن يعتبر».

وأصارع لأخلص نفسي من عربة الشيطان؛ لكن الإنبهار، والشره، وحب الامتلاك الذي لا يعف، يعرقل محاولتي. أية حقارة أكثر من هذه ؟. أن أنخرط في قطيع كلاب بافلوف. أن أتحول إلى قرد أحاكي من يملكون كنوز سليمان وقارون، وأنا رابض تحت الصفر. أن أحلم بمطبخ مجهز بآخر مستجدات تقشير الخضروات، وخلط البيض، وتكسير الجوز، وبصالون مؤثث بتحف ولوحات من السند والهند، والصينيتين وبينهما هونغ كونغ جملة معترضة لا محل لها من الاعراب. أن تتحلب نفسي لتمشيط كل السوق مثلما يتمنى أي طفل امتلاك جميع لعب واجهة مغرية. هل أنا أهزل ؟ أم

أنني جاد كل الجد ؟ أم ترى الأمر يتعلق بوصلة دعائية تجارية أؤديها بين برنامجين تلفزيونيين تافهين ما بين القناة الاولى والثانية زوالا وليلا ؟

«وروى أنه وقع في حب سيدة الحسن والجمال والفتنة والبهاء..»

وأنجح في النهاية أن أخرج من (سوق سبتة)، إلى باب محطة القطار التي بعث التهريب مواتها. أجلس على كرسي حجري بارد. أفرد أمامي الجريدة، أقرأ بعض الأخبار المملة عن سباق التسلح، عن سباق السيارات الدولي بمونتكارلو، عن سباق الكراسي المزمن، عن سباق الدراجات النارية والهوائية، عن سباق الارجل : الفردي، الجماعي، الطويل، القصير، السريع، البطيء، المحلي، القومي، العالمي. وفكرت : أن نحصد المداليات في سباق المسافات الطويلة والقصيرة شيء يدعو إلى العجب والاعجاب. لا، لا. ان نسبق العالم والتاريخ في تحطيم الأرقام القياسية هربا على الأقدام، هذا شيء طبيعي كل الطبيعة. ألم يشتهر أجدادنا الجاهليون بالعدائين الكبار والصغار. فلا عجب اذن.

«قال الراوي : ولما خطبها من أبيها، اشترط عليه أن يكون مهر ابنته، احضار البيضات الذهبية الثلاث من جوف العنقاء بجبل سين.»

بين التذكر والحلم والتساؤل والمرارة، ينتصب أمامي مرة أخرى عفريتا صغيرا انبثق من قمقمه لتوه. صبي في مرحلة تبرعم الربيع، لكن نتوء عظامه ونحول أطرافه يذكران بصورة أعواد الدالية في فصل الخريف.

ـــ ونسطون. مارلبورو. كازا. وأشياء أخرى.

ـــ قلت لك لاأريد.

ـــ هل ترغب في شيء آخر. اطلب ما تشاء ؛ عطور حلويات، أدوات منزلية، ألبسة أثاث، أجهزة راديو تلفزة فيديو، سيارة، مصنع، قطار .. مر بما تشاء ياجنتلمان، فتجدني أقول لك شبيك لبيك أنا بائع طائع بين يديك..

ـــ سر لحالك. فلن أشتري شيئا.

ـــ أفهم. لدي أجود الخمور، والكيف، وما يتبعهما.

ـــ ماذا تعني ؟.

ـــ فتيات كحوريات البحر، وغلمان في زهرة العمر.. بصقت على الأرض وهددته :

ـــ إن لم تبتعد عني فسوف أكسر ضلوعك ياابن الـ....

قبل أن أتمم، قفز قفزة عالية. انقلب بطريقة بهلوانية. شرع يخب. يجري بسرعة خارقة داخل عشرة أمتار يمينا ويسارا. ثم عاد فتوقف أمامي متحديا وقد وضع كفه على حجره :

ـــ تعال. جرب. إذا لحقت بي فافعل بي ما تشاء. لا تأخذ أذني اليمنى وحدها، بل اقطع اليسرى أيضا. يبدو أنك لا تعرف أن لي حوافر جمل. أتعرف ؟ لو حضر سعيد (1) ذاته لما استطاع أن يلحق بي. ان رأسمالي هو أرجلي هذه. لا أحد يستطيع اللحاق بي؛ لا حارس المحطة، ولا الشرطي، ولا

---

1) يقصد سعيد عويطة، وهو عداء عالمي تألق نجمه وماله في ثمانينات القرن العشرين.

صاحب مسروق ... وذات يوم سترى صورتي تملأ واجهات العالم وقد كتب تحتها (بطل العالم في كل المسافات). هاها.. حقا أن رأسمالي هو أرجلي. رسمالي وحيد إفهم، أو لا تفهم. إنها رأسمالي في هذه الدنيا.

«ومما حكي، أن هب الريح ركب الريح ليسابق الريح. ثم انطلق يمخر أقاليم الظلام والبخور، ليقطع سبعة بحور، ويصعد سبعة جبال، ويجوب الصحارى الموصولة...».

لهفي عليك أيها الجني الصغير. ياحلما محبطا .. وددت لو يزغرد لك النسوة، لا أن ينحن عليك. لو يغني لك المغنون، لا أن يندبوك. لو يتدافع على بابك المهنئون، وليس المعزون. أتدرى يانفسي ؟ يوم كنت برعما مثلك، كنت أكثر وقاحة قولا وفعلا. لذلك فأنا عارفك عن جدارة واستحقاق؛ يوم تدخن أول سيجارة، ستحس بدوار ممتع يكاد يسقطك على عظام إستك. يوم تشرب أول كأس، ستشعر برحيق الكون يتجمع بين شفتيك وتلافيف دماغك، وبالنار الخضراء تشتعل بين فخذيك. يوم ترشف أول رشفة (كيف)، سيتحول عالمك إلى مبخرة قزحية يفوح منها حرير لزج. يوم تضاجع أول امرأة، ستحب الدنيا وتمقتها في آن .. بيد أنك لما ستفيق فجأة من نومك ويقظتك، ستلعن الساعة التي أنت فيها. ستكره والديك لأنهما خلفاك صغيرا صغيرا ووحيدا وحيدا في هذا العالم المستأذب. فكما يستمتع المحروم بمحبوبته في حلمه، ثم يعود فيفقدها في اليقظة، وكما يفطم الطفل من حليب أمه، ستجد نفسك مغموسا في العزلة. ومن يدري ؟ قد تجدك بقدرة قادر تصعد دون سلم إلى أعلى عليين. تخرق قوانين لعبة الضامة الصارمة، فتتحول من المربع الأسود إلى المربع الأبيض. احتمال وحيد وواحد في المائة. وان كان ا حتمال تسعة وتسعين في المائة المتبقية هو ما ينتظرك. ألست من فخذ حطين ؟ ستخونك أرجلك المشققة. ستجدك معطلا كسيحا لا تستطيع مسابقة أحد، حتى السلاحف. ستتحجر نشواتك وتتحول إلى حفريات غير قابلة للترميم، مخلفة طعم القطران على بطن لسانك على الدوام. ستلفي نفسك مرميا بك في قاع بئر من زقوم، بين قبائل الزواحف وبني آوى. ستتضرع ميتا إلى الأحياء، أن يجمعوا أطرافك لتستوي انسانا بينه وبين البهائم اصطبلات واصطبلات. لكنك ستتأكد أن لا آذان للبرونز. آنئذ سيحق لك أن تبصق في وجه الزمان لانه ابن سفاح. ستخيرك نفسك بين الجنون أو الانتحار. لن ينفعك منطق أرسطو أو معادلات فيتاغوراس أو فزياء ابن الهيثم أو شطحات الحلاج، ولا كل ما تنتجه مصانع الغرب من أجيال الحبوب المنومة .. أما أنا يا توأمي العزيز، فقد اخترت الطريق الثالث بينهما : مصادرة الذاكرة، والهروب إلى المدينة المعدنية التي يأكل الصديد والصدأ قلبها.

«وزعموا أنه بالشطارة ومساعدة السحرة، استطاع الشاطر هب الريح أن يقطع سبعة البحور، ثم يتسلل إلى جوف العنقاء، ليستل البيضات الذهبية الثلاث..»

داهم المحطة هدير القطار طنجي ـــ فاس. اضطرب الناس في فوضى منظمة، كأنما يؤدون أدوارا سينمائية مضبوطة؛ الراكبون يتسابقون إلى النزول والنازلون يتسابقون للركوب. الباعة ينشطون في الدعاية للمأكولات والمشروبات. دقيقة. واحدة لا أكثر. وتحرك طنجي ـــ فاس في اتجاه فاس. في لحظة أزلية خارج الزمان والمكان والاحساس، كأنما الليل أسدل ظلمته هكذا فجأة قبل ابانه، أو أن فصول السنة تداخلت فيما بينها فأخذت تتبادل الادوار بسرعة المشاهد السينمائية المتتالية، أو أن الجهات

الاربع تفتتت إلى سديم من الاشلاء؛ تضاعفت الجاذبية. تحول سطح الأرض إلى مطب من الورق المقوى، فتضاربت سيقان البرعم وتعثرت قدماه المسرعتان، وأعينه تنفث حقدا ناريا نحو السيد الأنيق في عربة الدرجة الأولى، مطالبة بثمن علبة المارلبورو .. وإذا تأوهات وحشية تتعجن مع هدير طنجي ــ فاس، وإذا وجه أمه يأكله السعار، وإذا ساقاه بين المطرقة والسندان. ماذا لو اختلت الجاذبية كما في خارج الفضاء ؟ لو لم يأت إلى هنا ؟ لو أصبح مريضا هذا اليوم ؟ لو أعطاه الزبون الأنيق حقه ؟ لو اختطفه جني في اللحظة المناسبة ؟ ألا ليت القطار كان مضربا اليوم، إذن لما قعقعت العظام، وتمزق اللحم والأنسجة والألياف، وتدفق الدم سخينا. لكن ما جعل شعر رأسي يقف قد وقع كالقدر. السجائر متطايرة بين السكة والرصيف والقدمان منفصلتان عن الساقين.

تجمع حوله الناس كتلة من الحسرة والألم. نظرته الرخوة مشتتة على كل زوايا العينين كما المحتضر. أنفاسه لاهثة وكأنما انتهى من سباق مرير لفوره. ما قيمة حاسة التنبوء ؟ أين كانت أيدي ولساني ؟ كان علي أن أشد بطريقة أو بأخرى لاعانقه إلى غاية انصراف طنجي ــ فاس. لكن من يصدق حدسه قبل فوات الاوان ؟. هدير آخر آت من ناحية طنجة. قطار البيضاء ؟ قطاري الأخير. ماذا ؟. القطار يخرج عن السكة. يقفز على الرصيف في اتجاهنا. تتعجن الكتلة البشرية بحديد الأرض والسماء والجدران الأربعة.. باللوالب والتروس الاسطوانات والاشرطة والعجلات الصلبة.. وعندما عدت من غيبوبتي الجنائزية، كانت مؤخرة القطار تتلاشى عند نهاية المدى.

القصر الكبير 7 فبراير 1989

قصة فاطمة

(إلى فاطمة وهي تواجه موتها بكبرياء)

محمد الميموني

الحاكي :على غِرَّةٍ يسْتعيدُ البياضُ صباحَ المدينة وتعلن من عشّها سيداتُ
اللقالق
عهدَ الخصوبة
ويبدأ دورتَه اليومُ بين المآذن
يكتبِ فاتحةَ الإسم
أدعيةً وتلاوةَ آيٍ حكيمة.
وفاطمة تقف الآن في عتَبات أنوثتها
ويُعلِن أوْلَى بواكِرِها
مروقِ الخطاطيفِ من «حلقة الدار»
نافذةٌ نحو كل السماء
قليلٌ من الطِين والعُشب
يكفي إناثَ الخطاطيف
كيْ يتماسك حبلُ السلالة،
يمرُّ زمان الطفولة
مَرَّ الخطاطيف من «حَلْقَةِ الدار»
شبابيكُ تمنعُ جسمَ النوافذ

أن يَتَلفَّتَ
نحوَ خُطى رَجُل

وفي الصمتِ عاصفة
وبراكينُ محبوسةٌ في نواةٍ أسيرة.

رَجــل : أُبادِرُ فاطمةً
قبل أن يستدِيرَ على صدرِها قمرُ
أحاصرُها بالذكورة في نفق
بين غيْب الصِّبا ومثولِ الغواية
وقبلَ اشتعال مواسمِ زهرتِها
ونضوج بساتينِها
وذاتِ الخِمارِ كذاتِ اللِّجام
مسخَّرةٌ لِلَّذي يستقِرُّ على خِصرها.

فاطمــة : إلى أين يَرْحل سربُ الخطاطيف
حين تُزيحُ السماءُ ملابسَ زينَتِها
وتنامُ على كتِفِ الجَبل ؟
وراءَك يا أيها الجبلُ المتعالي
ضياءُ البحار ووحشتُها
وصداها الذي وَسِعَتْه مَحارة
فكيف أُطِلُّ على بَحْرِيَ المتوارى.

الحاكـي : تَحنُّ إلى البحر فاطمةٌ
وتفتش عن شغَبِ الموج
في قلب محارة شاردة
وتُبحر مِنْ ظِلها
وإلى ظِلها المستَمرِّ تسير
على موجةٍ من تُراب النيازك حيناً
وحيناً على موجةٍ من حرير
وتشرب من عَكَرِ الماء
تحلمُ بالمنبع السلسبيل.

فاطمــة : كما تشتهين ادْفعي ياريِاحُ شراعي
نحو شواطئَ ناعمةٍ أو بحارِ الحَصَى
كأنِّيَ بالسَّمك المتوحِّش
يفقأ عيْني،

وسِرب الزّنابير يزرَعُني إبَرا
ألوذ بَظلّ حديقتِي المشتهاة
حدِيقةِ عِشْقي
وأبذلُ كلّ خلايا دَمِي
لسكينة واحتِي النبوية.

الحاكي : تصيرِ حديقتُهاٍ سفطاً للأفاعي
وواحتُها عطشاً ويَبابا
فتَصْبغ صحراءَها بالنخيل
وتمشي على صفحةِ الإبتسامة، فاطمةٌ،
وتعيدُ إلى جُثّةِ الموتِ لَوْنَ الحياة
وتذكر كيف يجيئ ويرْحل
سربُ اللقالِق مبْتَسماً بالبياض
فتمسك دمعتَها وتعضُّ على خنجر
يتحرك في الدورة الدموية

فاطمة : يعَلّمني الأفعوانُ الذي يلْتَوي في فراشي
كيف أرى في العيون
فرارَ العصافير من طلقات الأنين
كما تتفادى البحارُ الطليقة
بؤسَ الخيلج الحزين،
فاذكُر وجهَ جنين
بريئاً، تَنَاسَيْتُهُ منذ حين
واذكُرُ سربَ اللقالق
ذاتَ خريف حزين

شتمبر 1989

شاعر !

محمد عنية الحمري

لو أني بالأخشاب أسيِّج هذا العُهر
أو أني بالأعشاب أعالج ما أفسده الدهر
أو أني بالأقفال أُقيّد كل نفايات العصر !
أو أني بالأسود أرقم حلما أبيض في صفحات النّهر
أو أني بالحمإ المسنون أهيء تمثال العُمر
أو أني أتعَشق في ثوب الليل علامات القهر !
أو أني بالخاتم، مأموراً، أنهي معركة الفقر
أو أني...
لكنـي !
مهموم أنسج من جسد الكلمات
الخرساء بشارات النصر !
مسكون، أعبث بالألفاظ تمانعني، وأسمي معركتي «شعر» !

يناير 89

فـــارس !

بالأمس الغابر عنَّت لي فكره !
أن أغمد سيفي في النَّخله
ففصمت الجذع إلى نصفين
ثم ارتحت قرير العين
وإذا الحلم المزعج يختطف الجفنين
والحالم مصفرٌّ الشفتين !
كيف النخل يكون وحيداً
وأنا قرب الماء الآسن أعصر عُمراً
كيف النخلة تسكُب دمعا أحمرْ
لكنّي ...
لم أغمد سيفاً
لم أفصم نخـلًا
لم أحلم أصـلًا !

يناير 1989

قوافل عينين

عبد السلام الزيتوني

من شهيقِ الفواجع حتى احتراق الشتاء
نبتنا على نهد عاصفة
ونسجنا المواعد : كم من حريق
وكم من نزيف
وكم من رثاء
وعلى سرحة الشعر كنت العروس
وكنت المواويل حين تخون الموانىء والطرقات
دعيني أشاطيء قوافل عينيك حيث احتراقي
وحيث انبثاقي على شاطيء الظلمات
لا عليک، أبيت على وثن
أو على كفن
أو على سبق الاغنيات
دعيني .. وكان المساء كئيبا
وكانت مراكبنا متعبة
فركبنا احتراقاتنا وتماهينا حتى انصهرنا جذائل أو قبرات
نحتمي بالهديل ونطلع في سطوة الرعب مثل القنادل
أو كالمنادل نعلن أفراحنا الدارسة

ربما قد قسونا على بعضنا عند منعطفات التماهي
وحين تناسلنا عبر مدى قرف الوجنتين
ربما خاننا الحظ هذا الذي يدعي الواقفون
ربما غير أنا فتحنا خزائن بر جديد
ورأينا الذي لا يرى :
كيف باع الخليل عمامته
كيف جفت أصابعها كربلاء
كيف هشمت الريح كل المجرات أقفرت السبع
الا هشيما تعملق في أعين الاغبياء
دعيني أشاطىء قوافل عينيك، هذي «الاواخر» تلغو
وعيناك أديرة الغرباء
ثلاثون عاما، ومازلت أبحث عن معطف يرتديني
وعن أنجم تدعيني
وأرصفة وحذاء.

قصائد :

1 ــ أوّل ترْغَلّة ...

محمد الطوبي

أَغْدقْتُ دمي في العشْقِ مَزاميرَ نبيذٍ و «سَبُو» لوْعَةُ فلّاحٍ حَرَّضَ نايُ الصّفْصافِ غوايتَها فاسْتَنْفرَ حَسُّونٌ نَيْزَكَ وجَعٍ ونَهاونْدَ أكاسْيا ○

ترْغَلّتُكِ العاشَقةَ تُسافرُ في شَبَقِ الفِضّةِ بيْنَ حنينِ الوَرْدةِ ومَديحِ النَّاي الطاعِنِ في ممْلكَةِ الصّفْصافِ ○

تُعِدُّ شُتولَ الغبْطةِ للفجْرِ المجْروح بسَيْفِ قُرنْفُلةٍ وغِوايَةِ نِسْرينٍ مُبْتَهِلٍ لِبشارتها الخَضْراءِ تُحَرِّضُها كَفّاكِ المُقْمِرَتانِ لتُغْدِقَ شَهْوَتها القاسيةَ الخَلّابَةَ في ذاكرةِ الزَّعْتَرِ والفيْرُوزِ شُموسَ هَديلٍ ○

وتُرقِّشُ أيْقُونَةَ وطَنٍ أدْمَنَ أحْلامَ صَعاليك مصلوبينَ على أرْصِفةِ النّفْي ومَسْفوكينَ بأرَقِ الغزْلانِ المسْكونَةِ بالنّزَقِ الباهِرِ والرُّعْبِ الوافِرِ لمَّا تَشْتَعِلُ الأعْشَابُ الأمَّارَةُ بالوَصْلِ الواصل بيْنَ اللّذّةِ والطّعْنَةِ ○

أنْتِ إلى أزْهى الصَّبَواتِ تُنادينَ التّرْغَلّةَ تَمْتَشِقِينَ مواجع مُوسيقاكِ الغَجَريَّة حتّى يَتوهَّجَ دُرَّاقُ الشّوْقِ المُتَوحِّشِ فوْقَ مَراياكِ المخْفُورَةِ بالقلَقِ الخَلّاقِ فَيضْحَكُ نهْرُ جَواهِرَ مجْنُونُ الزّهْوِ على دِفْترِكِ الشّعْريّ ○ ○

وقُدَّاسُكِ يُلْبِسُكِ نَيازِكَ آسٍ تُطْلِقُكِ الأسْماءُ لِحُمَّى معْراجِكِ صَوْبَ صَباحٍ أسَاطيرَ لعُشّاقٍ جَوّابينَ سُيوفَ الشّغَفِ الصّاعِدِ مِنْ فِرْدَوْسٍ صَدّاحٍ تجْري مِنْ تَحْتِ مباهِجِهِ القاتِلَةِ الأقْمارُ فيَسْطَعُ إنْجيلُ الشّهَداءِ القِدّيسينَ بلاداً ترْفُلُ في الوقْتِ النّازِفِ بِحُقُولِ اللّوْعَةِ والرُّؤْيا ○ ○

أشْرَعْتِ للشّوْقِ قُدَّاسَ النَّدى شُهُبَا
وَهبْتِ ما العنْدليبُ في الشّجى وَهَبَا
وشِئْتِ ما شِئْتِ مِنْ شَهْدٍ ومِنْ أرَقِ

ولمْ يصِلْ جُلّنارُ العُمْرِ ما طَلَبَا
كأنَّ أيْقُونَةَ الحَنينِ ما اشْتَعَلَتْ
وَرْداً وفَيْرُوزُكِ المَفْتونُ ما انْكَتَبَا
أيّ الأغاني حَمامُ الحُلْمِ يَسْفَحُها ؟
إذْ خاضِ عشْقُكِ جُرْحَ العِطْرِ واغْتَرَبَا
يا المغْربيَّةُ في نَهَارِ صَبْوَتِها

كيْفَ البَنَفْسجُ في القصيدةِ انْسَكَبَا ؟
يا المغْربيَّةُ ○ مِنْ زَهْوِ المرَايا سَبُو
يأتي صلاةَ نبيذِي والِها طَرَبَا
فيفْتحُ العشْقُ شُبّاكَ النَّشيدِ كأنَّ
العُمْرَ تِرْغَلَّةٌ والسُّهْدَ بَوْحُ صَبَا ○
بالعشْقِ قَدْ أَسَّسَ الحَلاّجُ مَمْلَكَةً
على صَليبٍ ولمْ يَسْأَلْ لِمَا صُلِبَا ؟

○ تاجُكِ تاجُ الملِكَةْ
إذْ يلبِسُ معْراجُكِ في الرُّؤْيا «قَفْطانَ الرَّغَباتْ»
ومُكاشَفَةُ النّوْرَسِ للْماءِ يُرتّلُها نَرْجِسُكِ «القَصْرِيُّ» المتَسَلّقُ
محْرابَ الآياتْ ○
تُشْرِعُ تِرْغَلَّتُكِ العاشِقَةُ شَبابيكَ الحُلْمِ المُرْجَانيَّةَ يحْتَلُّ
صبَاحُكِ إيقاعَ الشّوق الوارِفِ مَمْلكةَ مَرايا ونَوافيرَ
بِشاراتٍ زَوَّقَهَا فَرَحٌ غَجَرِيٌّ يُولِجُ عُمْرَ التّرْغَلّةِ في مَلكُوتِ
النّايِ لكيْ يَتَجَلَّى عُمْرُ التِّرْغَلّةِ في وجَعِ الأُيْقُوناتْ ○
ويُبايِعُكِ اللّيْلَكُ مَلِكَةْ ○ ○

2 ــ أَوّلُ النَّهـــــار..

أيُّ مَجْدٍ يُدَوّخُ خطْوَ النَّهارْ ؟
كُلّما سفَكَ البحْرُ غبْطتَهُ ابْتَهلَ الأَزْرقُ الرَّحْبُ واسْتَنْفَرَ الموْجُ
حُمَّاهُ مُنْفَرداً بِمنَاديلَ نجْواهُ ○
فلْيَفْتحِ النّهْدُ في أَرَقِ الوقْتِ
بابَ جحيمٍ بهيجْ ○
سَيّدٌ وجَعُ الماءِ لَمَّا يُسَدِّدُ سَطْوَتَهُ النّهْدُ تكْرُجُ أبْهى النّيازِكِ مِنْ
فِضَّةِ العُمْرِ أوْ يحْتَفِي بِخَرابِ الغِوايةِ عُشَّاقُ مملكَةٍ مِنْ نَبيذٍ

ومِنْ نَرْجِسٍ وأريجْ ○ ○

3 ـ أوَّلُ النَّبيذ..

أنا النِّبيذُ وجُرْحُ شَهْوَتِي مَلِكٌ مُشَرَّدٌ في المَرايا والنَّهارُ طفُولتي على جُلّنارِ السَّهْوِ تحْتَرِقُ ○
أَنا النّبيذُ أُعَمِّدُ انْتمائي بِقُدّاسِ القُرنْفُلِ لمَّا يكْتبُ البرْقُ ميلادَ الأَغاريدِ أسْنِدُ احْتفَالَ خَرابي للنَّشيدِ أنا
النّبيذُ فاتِحتي ابْتهالُ سَيْفِ هَديلِ وَرْدَةٍ سكَنَتْ دَفاترَ الحُلْمِ سَرَّحْتُ الخُروجَ لأَسْمائي البَهيجَةِ
بِاشْتِعالِ أُسْطورةٍ وسُقْتُ للسُّكْرِ صَفْصافَ البَهاءِ ليدْخُلَ اشْتهائي الحَمامُ كُلّما الأَرَقُ ○
تَزَوَّجَ الياسمينَ أَغْدَقَتْ جَسَدي غِوايَةُ الماءِ للغِناءِ يابَلَحَ الحَنينِ أَلْبسَني القصيدةَ القَلَقُ ○
أَشْكوكَ وقْتَ نَزيفي فالقبائلُ صُلْبانٌ ووَقْتُ الغزالِ الغُنْجُ والنَّزَقُ ○
أيْقُونَتي شمْسُ تُفّاحٍ ومَمْلكتي نايٌ أَناما احْتَرفْتُ صَبْوَةَ النّخْلِ إلّا والغَزالُ معي يُرقِّشُ العُمْرَ بالنِّسْرين
○
للسَّاقِ بَوْحُ الطِّيبِ للسَّاقِ نَشْوةُ الشُّتولِ على بابِ انْتِحَاري الخُرافيِّ الموَشَّحِ مُوسيقى انْهياري الأَخير
كُلّما سَالَ مِنْ خُلخالِهَا شَفَقُ ○
للنّهْدِ أُبّهَةُ الفَتْكِ المُقدّسِ للنَّهدِ المُدَلِّلِ نَارُ الحِنَّةِ الصَّوْلَةُ الصُّعودُ في المُسْتحيلِ والجُنوحُ لأَوَّلِ النَّبيذِ
ليَخْفُرَ القصيدةَ بالشِّيحِ القَبائلُ صُلْبانٌ وتغْريبَتي مَنْفايَ والشَّبَقُ ○
تَرْنيمَةُ اللّوْزِ في دُموعِ قيثارَةٍ مِشْكاةُ عشْقٍ قَتُولٌ والنّبيذُ أنَا وغبْطَتي وَطنٌ مُسَيَّجٌ بالبَنَفْسَجِ الصّباحُ
ضَراعَةُ الدَّوالي الصّباحُ جَدْوَلٌ مِنْ صَبُوحِ الرُّوحِ يَنْطَلِقُ ○
مِنْ سَطْوةِ النّوْرَسِ المفتون أَمْتَشِقُ
جُمُوحَ صَاعِقَةٍ أفْشَتْ بذاكرتي مِسْكاً هَمى كُلَّما طَوَّقْتُهَا أُلَقُ ○
أسْري فيَسْري معي جُوعُ الشّحارير أوْجاعُ المسَافاتِ ذكْرياتُ نَهْرٍ جَريحٍ كَمْ مَديحٍ يُصَوِّبُ السَّنابلَ
والوُعولَ لي وَلَهَا ؟ زادي عويلُ دمي وجُبَّتي الغَسَقُ ○
أنا النّبيذُ واحْوالي مُرتّلَةٌ للعاشقينَ منَ الكُشوفِ حتّى وُقوفِ الشَّكِّ بَيْنَ وُضوحٍ غامِضٍ وغُموضٍ
جَارحٍ واضِحٍ أنا النّبيذُ ولا وُضوحَ في أوَّلِ الوُضوحِ لابرْعُمٌ يصْحُو وينْفتِقُ ○
إلّا ويُشْرِقُ وقْتُ الغامِضِ الغامِضِ الفَصيحِ مِنْ خصرِ ظَبْيٍ مِنْ ذُهولٍ مُوَهَّجٍ بِفِضَّةِ سَاقٍ غَرَّدَتْ لصَلاةِ
السُّكْرِ فانْدَلَعَ الرَّيْحانُ والحَبَقُ ○ ○

تحوُّلات الرواية الجزائرية

عبد الحميد عقار

إن الفرضية التي تنطلق منها هذه القراءة، وتعمل من أجل إضاءتها، تتلخص في أن التراكم الحاصل في الانتاج الروائي بالجزائر خلال العقدين الأخيرين، يؤشر على ما تعرفه المكونات الأدبية لهذا الانتاج من تحولات إيجابية. وقوام ذلك، الاتجاه نحو تكريس خصوصية الخطاب الروائي بعيدا عن التناول الأطروحي، وفي أفق بلورة وجهة نظر نقدية للذات، وللعالم من حولها، بما في ذلك عالم اللغة والكتابة قبل كل شيء.

ومثل هذا المسعى في الدراسة يستند إلى مقياس مزدوج :

فمن جانب يأخذ في الحسبان المدى الذي تصل إليه نصوص هذا الانتاج في انزياحها عن مجمل الخصائص التي تؤلف النموذج «البدئي» للرواية الجزائرية (1)، والذي يقترن زمنيا ببداية السبعينيات، ويتأسس جماليا على اصطناع الشكل التقليدي للرواية الغربية من حيث الوصف، وتقديم الشخصية، وخطية السرد.

ومن جانب ثان يتابع هذا المسعى سيرورة التطور في إواليات الكتابة كما تفرزها الرواية منذ منتصف السبعينيات إلى نهاية الثمانينيات، وبالخصوص من زاوية ما يقوم بين نصوصها من تفاعلات ذات طابع حواري بارز. وينهض هذا الطابع باعتباره أحد المداخل الأساسية لفهم تكون الخطاب الروائي وتطوره. فكل رواية تفترض رواية أخرى تسبقها أو تعاصرها، تفترضها بما هي علاقة جدلية، وبما هي مرجع نصي مباشر أو غير مباشر (2).

يتألف المتن المدروس من أربع روايات هي على التوالي : «اللاّز» للطاهر وطار، و «الجازية والدراويش» لعبد الحميد بن هدوقة، و «حمائم الشفق» لجيلالي خلاص، و «ما تبقى من سيرة لَخضَر حَمروش» لواسيني الأعرج. إنها نصوص متعاقبة في الزمن، وتلتقي إلى حد كبير في الفضاء العام الذي يؤطر سياق كتابتها وتداولها، وتنشأ بينها علاقة تحاور ضمني أحيانا وصريح أحيانا أخرى. فقراءتها لذلك تتيح لنا استخراج العناصر المهيمنة في تطور الرواية الجزائرية، علما بأن تطور هذا الجنس الأدبي من حيث هو، ليس خطيا. فالرواية لا تتطابق، لامع ثبات مطلق في المضامين، ولامع استمرار تكراري

---

1. تعتبر «ريح الجنوب» لعبد الحميد بن هدوقة الصادرة سنة 1971 أولَ رواية تصدر بالعربية في الجزائر. وصفة أول هنا تشير إلى أن النص يستجيب في بنائه لمكونات الشكل التقليدي للرواية الغربية خلافا لما سبقه من محاولات ذات النفس القصصي الطويل دون أن تمتلك بالوضوح الكافي «مقاييس» الشكل الروائي. وذلك من مثل «صوت الغرام» (1967) لمحمد منيع، و«غادة أم القرى» (1947) لأحمد رضا حوحو.
2. فلاديمير كريزنسكي : ملاقي العلامات، مقالات في الرواية الحديثة، موطون، 1981 ص 3.

للأشكال ؛ إنها تستلزم، حسب تعبير فلاديمير كريزنسكي، توالدا في المنظورات والأصوات، وتنقيحا في البنيات التناصية والتلفظية. من هنا تنشأ بين نصوص الرواية علاقات توتر واستبدال هي التي تدمجها في جدلية الانتاج الفني، وهي التي تبرز جوانب الثبات والتحول فيها.

تلك هي حالة المتن أعلاه، وذلك هو مبرر إدراجه في نطاق قراءة تعاقبية تأخذ في الاعتبار دراسة المستمر بوصفه شرطا ضروريا لدراسة التحول، والمشترك بما هو مقياس لتقدير درجة الاختلاف والمغايرة.

I بحثا عن التأصيل

«اللاز» هي ثالث رواية تصدر بالعربية في الجزائر، والأولى التي تصدر للمؤلف(3). ومن هنا يأتي ذلك الطابع المزدوج لموقعها المتأرجح بين الريادة وحاجتها إلى موضوع تام ورصين وكلاسيكي في الغالب، والتأصيل بما يفترضه من جهد في إبداع شكل أدبي متطور وفي مستوى غنى المضمون التاريخي بوصفه فضاء مرجعيا لأحداث الرواية وشخصياتها ودلالاتها الممكنة. فالثورة المسلحة وما يتفرع عنها من تيمات من قبيل الشهداء، والتضحية، والخيانة، ستصبح انطلاقا من «اللاز» موضوعة مركزية في الابداع الأدبي والفني بالجزائر طوال العقدين الأخيرين تقريبا ؛ هذه الموضوعة تستثير الخيال الجمعي للأدباء والمبدعين بما يماثل الدور الوظيفي لتيمة الديكتاتور بالنسبة للابداع في أمريكا اللاتينية، أوالحرب الأهلية بالنسبة للابداع في إسبانيا بين الثلاثينيات ومنتصف السبعينيات.

غير أن المؤلف (4) وهو يستلهم الثورة الجزائرية المسلحة باعتبارها تيمة «كبرى» وموضوعا «جادًا» فإنه كان محكوما بجملة من العوامل نوجزها كالتالي :

1. فقد اختار وطّار واحدة من أدق لحظات هذه الثورة وأحرجها، لحظة تفاقم الخلافات والتناقضات في صفوف مكوناتها السياسية والعسكرية، وبالأساس في صفوف جبهة التحرير الوطني وبينها وبين الحزب الشيوعي الجزائري. فمع تنامي هذه الخلافات تكرست التصفية الجسدية بوصفها حلا «وهميا» لتحقيق الوحدة والانسجام، أو حلا صالحا لجميع المشاكل : «يالها من قساوة ... الموت في الثورة حل صالح لجميع المشاكل، يموت الخائن، ويموت المسبل، يموت الاثنان موتة واحدة، وعلى يد واحدة ... يموت الأول لتستريح منه الثورة ... لكن الثاني لماذا يموت ؟. ألتستريح منه الثورة أيضا ؟ يا للقساوة ...» (ص 38) (5) فصيغ الاخبار التقريري، والاستفهام الانكاري، والتعجب الباعث على الاشفاق والحسرة، لها عدا قيمتها الأسلوبية، وظفية كشفية قوية. إنها تكشف عما يميز العمق الانساني للشخصية الروائية من قلق واضطراب وهي تساق نحو مصيرها المجهول أو المفجع ؛ وهي صيغ توحي ثانية أو ترهص على الأقل بالأجواء المأساوية التي تؤطر أحداث الرواية وتحدد مصائر الشخصيات بها، وبخاصة تلك التي تلعب دور البطولة حيث يصبح منتهاها محددا سلفا ومن الخارج، أي من خارج الشخصية : «لقد بلغنا نهاية

---

3. الطاهر وطار : «اللاز»، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1 (974)1 ط 2 (1978) وعليها ستتم الاحالة بتعيين رقم الصفحة بين قوسين داخل المتن، وعندما ترد كلمة اللاز بدون مزد وجتين فهي تشير إلى الشخصية التي تحمل هذ الاسم فقط.

4. الطاهر وطار من مواليد صدراتا بشرق الجزائر عام 1936. تلقى تعليمه بمعهد ابن باديس بالجزائر ثم بجامع الزيتونة بتونس. شارك في الثورة الجزائرية المسلحة من 1956 حتى 1962 تاريخ استقلال الجزائر. انتاجه الأدبي متنوع ويجمع بين القصة والمسرحية والرواية. ورواياته هي : الزلزال (1974)، عرس بغل (1978)، الحوات والقصر 1980، العشق والموت في الزمن الحراشي (1980)، تجربة في العشق (1989). وهو الآن رئيس الجمعية «الجاحظية» ومدير مجلتها «التبيين» وقد صدر العدد الأول منها في شتاء 1990.

5. ترد العبارة على لسان قدور في شكل مناجاة وخواطر تلح عليه وهو في الطريق إلى الجبل للالتحاق بالعمل المسلح.

النهاية : الموت. فليس أمامنا أن نختار سوى الموت، الموت النضالي الحزبي، أو الموت الجسدي» (ص 255) (6).

2. الغاية من الاتكاء على الماضي القريب والذي يمثل جزءا من ذاكرة المؤلف (7) وحياته، لا تتحدد بالنزوع الحنيني والرومانسي نحو فترة البطولة، بل تنبثق من الهاجس النقدي الصارم، وبهدف تعرية مؤسسة الثورة. إن حرب التحرير من خلال الرواية ليست كفاحا مسلحا من أجل الاستقلال الوطني فقط، ولكنها أيضا ساحة تتصارع فيها المصالح الشخصية والاجتماعية. وصراع المصالح هذا، فرض على الثورة أن تتحول من فعل تاريخي إلى فعل مأساوي، تجليه مصائر الشخصيات، ومختلف التداعيات الأدبية، والصور الشعرية السوداوية التي تلح على ذهن الأبطال فتفعم مخيلتهم بالمشاهد والرؤى التي تلونها القتامة والأحزان : «وخاطب زيدان ذاته : ــ السبخة صورة رومنطيقية لا محالة .. ولكن ليس هناك أية صورة أخرى يمكن أن يشبه بها الوضع في الجزائر .. لكن تيريز دي كيرو ما دخلها في هذه المسألة ؟. لماذا عادت إلى ذهني بعد نسيان سبع عشرة سنة ؟ (...) فرنسوا مورياك، لم يكن يعني أي شيء، وليس باستطاعته إطلاقا أن يهدف إلى شيء معين. لا. في وسعه أن يفرز ما يعتمل في نفس جيله من أسى وقلق واضطراب. يقين إنه كان يعاني مأساة جيله. آه. اللاز المسكين. ابني ما سيكون مصيره ؟». (ص 248/247). إن التعرية تبدو أحيانا مباشرة في صيغة خطاب سجالي عار من أي مواربة أو زخرف أسلوبي : «لقد اضطرتكم خلافاتكم مع قيادة حزبكم إلى تكوين حزب جديد، على حساب جميع الأحزاب، وعلى غرار حزبكم المنهار أيضا. الكفاح المسلح الذي توفرت شروطه فاندلع شيء، واستغلال هذا الكفاح لتكوين حزب وحل جميع الأحزاب الأخرى، شيء آخر». (ص 224) فالالتفات إلى وقائع الماضي القريب والتي تعود إلى حوالي 1958 حسب ما يفهم من قرائن النص، ونقد ما تراكم في سياقها من مشاكل وأزمات تصيب من الشخصية كيانها ووضعها الوجودي، كل ذلك إنما يتم بعين الحاضر، حاضر الكتابة : فخلافات اليوم بما يعني الفترة الممتدة من 1965 إلى 1972 ليست وليدة ذاتها وعصرها فحسب، بل هي إلى هذا الحد أو ذاك امتداد لذلك الماضي وإعادة إنتاج لها، ما دام الفرز التاريخي للقوى المؤهلة للاستمرار لم ينجز بعد. بهذا المعنى يستدعي الحاضر ذلك الماضي ليسائله، وليضعه موضع المكاشفة : «وشرعت في كتابة [اللاز] في شهر ماي من سنة 1965، بعد تراكم الخلافات والمشاكل داخل صفوف جبهة التحرير الوطني، وبعد الشروع في وضع أسس لانجازات متعددة اقتصادية واجتماعية. لابد من استقرار للوضع. لابد من أن تصفى الأمور، جميع الأمور ذات يوم، أو كما يقول بطل القصة الرئيسي : ما يبقى في الوادي غير حجاره. ذاك ما كان يطغى على فكري وأنا منكب على كتابة «اللاز». (8).

3. ليست «اللاز» رواية تاريخية، بالرغم من أنها تستلهم أحيانا بعض الأحداث التي وقعت أو وقع ما يشبهها. فالظروف التاريخية التي تطالعنا أصداؤها في بعض الصفحات، تعالج روائيا بوصفها تساهم في خلق وضعية وجودية كاشفة وملهمة بالنسبة للشخصيات : فأحوال الهجرة والاغتراب التي عاشها زيدان مثلا، والمناخ النفسي والثقافي الذي تلقى في إطاره تكوينه السياسي بفرنسا ثم بالاتحاد السوفييتي، وأجواء الحرب العالمية الثانية، والمنافسة الانتخابية واندلاع حرب التحرير، وواقع الحزب الشيوعي الجزائري،

---

6. زيدان داخل المغارة هو وخمسة شيوعيين أوروبيين متطوعين في الثورة، بعد اعتقالهم جميعا بأمر من قيادة جبهة التحرير الوطني.

7. لأن زمن الوقائع المستعادة يعود إلى الفترة التي شارك فيها وطار في الثورة المسلحة.

8. «اللاز»، كلمة المؤلف، ص 7.

كل ذلك لا يمثل سوى عناصر من شأنها أن تضيء الوضعية الوجودية التي تضفي على شخصية زيدان وعلى عالمه صفة الامكان. ومثلما يوضح ذلك ميلان كوندرا فالرواية لا تحلل الواقع بل الوجود، وليس الوجود هو ما مضى، وإنما هو حقل الممكنات الانسانية [9]. وقد حرص وطار في تصديره للرواية على التمييز بين الروائي والمؤرخ في تعاملهما مع الظروف التاريخية قائلا : «إنني لست مؤرخا، ولا يعني أنني أبدا أنني أقدمت على عمل يمت بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أن بعض الأحداث المروية وقعت أو وقع ما يشبهها ... إنني قاص، وقفت في زاوية معينة، لألقي نظرة ـــ بوسيلتي الخاصة ـــ على حقبة من حقب ثورتنا» [10]. ولهذا التصريح مصداقية في مستوى النص. فقد تم بالفعل تجريد الأحداث والشخصيات والتجارب من طابعها الحقيقي، وأضفيت عليها صبغة التخييل، وذلك من خلال الابهام الزمني والمكاني، وإشاعة خصائص التعبير الذاتي، والمبالغة في التصوير أحيانا، واختلاق الوقائع أحيانا أخرى [11]، وتحويل بعض الشخصيات الروائية إلى رموز من مثل اللاز وزيدان.

فالعالم الروائي في «اللاز» يستمد إذن مادته الحكائية من سجل السرد ذي الطابع البطولي والمأساوي. فبصرف النظر عن مختلف التفصيلات، يمكن القول بأن الرواية تتخذ من قصة زيدان ومأساته موضوعا رئيسيا لها، وماعدا ذلك من القصص والشخصيات ليس سوى تنويعات ولُوَيْنات تضفي على الرواية طابع التوتر، وعلى موضوعها المحوري بعدا مأساويا أعمق. يتعلق الأمر بقصة مناضل شيوعي مخلص لمبادىء الثورة يجد نفسه ذات يوم وبعد سنتين من قيادته للكفاح المسلح، مرغما على الانسلاخ عن عقيدته والتنكر لقناعاته وخيانة مبادئه، ومُجبرا على أن يوضع في تضاد مع جبهة التحرير الوطني ومن خلالها مع مؤسسة الثورة ككل : «أطرق الشيخ قليلا، ثم قال باللغة الفرنسية وبصوت جد خافت : ـــ اتخذ القرار في شأنكم. بالنسبة لزيدان لابد من تبرؤه من العقيدة وانسلاخه من الحزب وإعلان انضمامه إلى الجبهة ... وبالنسبة لكم أنتم، التبرؤ أيضا، والدخول في الاسلام. (...) ـــ كلكم شيوعيون، كلكم على السواء، وقد جئتم إلى ثورتنا لتخربوها، علق الشيخ منفجرا» (ص 225//221). بمثل هذه العبارات التي تشبه أسلوب البرقيات، والتراكيب التي تستوحي نبرتها من سجل لغة الادارة وصيغها المنمطة، يوضع زيدان في قلب المأزق، ويتجاوز كونه شخصية روائية متخيَّلة فحسب، ليمسي هكذا حالة أو وضعا تنقلب فيه البطولة إلى مأساة، وتتداخل فيه المصائر، وتلتبس القيم والموازين، وتصبح التضحية وحدها هي السمة الفارقة التي تميز هذه الحالة أو هذا الوضع : «يا للتضحية التي تسود كل شيء في هذا العمل الذي نقوم به. وخيل إليه أن الثورة ليست سوى شيء واحد ... هذا الشيء هو التضحية ... التضحية بكل شيء، وفي عمقها الكبير (...) وتشابكت المفاهيم في ذهنه ... ولم يعد يفرق بين الخواطر، وبين الحقائق... ونسي كل شيء ...» [قدور] (ص 40/39).

وفي تداخل المصائر هذا تكون كل التواصلات الممكنة قد استنفدت طاقتها على الوجود والاستمرار، وتفقد كل العلائق نسيجها الناظم، وتنقلب الأشياء إلى ضدها، ويبقى الموت وحده العنصر الحاسم في الفرز : فما أن اندلع الكفاح المسلح ونضجت ظروف تطويره حتى دب الخلاف في صفوف مكوناته الأساسية مهددا سيرورة الثورة ككل ؛ وفي اللحظة التي يقترب فيها قدور من زينة ويثمر اللقاء في عز

---

[9] ميلان كوندرا : فن الرواية، غاليمار، 1986، ص 61

[10] «اللاز» كلمة المؤلف، ص 8/7.

[11] يحيل الاختلاق هنا على تقديم الوقائع خارج المألوف والاعتيادي، لكن دون أن تفقد الصلة بالمحتمل الوقوع. من ذلك مثلا : قصة حمو الذي يشتغل في «الفران» تجاه بنات مشغله دايخة ومباركة وخوخة (ص 27 و 45) وقصة أبوة زيدان لـ اللاز في ص 65/64 و 103/102، وكذبة سي الفرحي مهرب الجنود والفدائيين إلى الجبل، كذبته البيضاء على قدور بأنه إنما جاء لقتله لا لالحاقه بصفوف الثوار ص 39/38.

الليل انبثاق الحب الطافح بالأحلام، في هذه اللحظة تكتشف سلطة الاستعمار ارتباطه بالثورة فيضطر للالتحاق بالجبل حيث يستشهد تاركا وراءه أباه الشيخ الربيعي [12] تعذبه حرقة السؤال وبؤس المآل : «ـــ احك لي يا اللاز يا ابني كيف مات قدور ولدي. قيل إنه مات في طريقه بك إلى الحدود. كيف استشهد يا اللاز يا ابني ؟. هل كان يحدثك عن زينة ؟. هل علم أنها رمت بنفسها في البئر حين حبلت من ـــ قومي ـــ ؟» (ص 276) ؛ وما أن يتعرف اللاز على أبيه ويلتحق به في الجبل ثائرا ومكافحا حتى يفقده إلى الأبد بعملية ذبح أنجزت على مرآه ومسمعه حيث «ظل اللاز لحظات يقف مشدوها لا يصدق عينيه، وعندما انفجرت الدماء من قفا أبيه، صاح في رعب : ـــ ما يبقى في الوادي غير حجاره. ثم ارتخت كل عضلاته، ودارت به الأرض، ومد يديه يحاول التشبث بشيء ما، ثم هوى» (ص 273) ؛ وما أن ينتظم الكفاح المسلح في المنطقة التي يشرف عليها زيدان وفرقته حيث «العمل يسير على أحسن ما يرام. كائن، هجومات، اشتباكات، ذبح، اغتيال، غنم متواصل» (ص 218) ما أن يحتضن الشعب هذا العمل حتى يفاجأ زيدان بأمر من قيادة الجبهة يصرفه عن هذا الدور، ويضعه أمام الخيار الصعب، الانسلاخ أو الذبح : «بينما عقد [زيدان] أصابع يديه وقال بالفرنسية أيضا : ـــ وإذا لم تتم الاستجابة لهذه الطلبات، فهل هناك حل آخر ؟. ـــ آه. نعم. **الذبح !** قال الشيخ بهدوء» (ص222) ؛ وما أن تنتهي حرب التحرير حتى يتحول الشهداء إلى «مجرد بطاقات في جيوبنا، نستظهرها أمام مكتب المنح، مرة كل ثلاثة أشهر ... ثم نطويها مع دريهمات في انتظار المنحة القادمة» (ص 9)، وتكتمل الصورة عندما تكشف الرواية في نهايتها على لسان الربيعي عن أن موظف مكتب المنح القابع خلف الشباك كان من الخونة فيما مضى : « ـــ في البدء، لم أكن أطيق النظر إلى هذا الشاب الخائن. لكن ها إنني أتعوده شيئا فشيئا. الدوام يثقب الرخام» (ص 275). فأي مأساة أعمق من هذه ؟ وأي مفارقة أبعث على السخرية والتعرية من هاته ؟.

تلك إذن هي مجمل العناصر التي تبرر موقع الريادة الذي تتبوؤه رواية «اللّاز» تجاه الموضوع ومادة التأليف الروائي، وذلك بالقياس إلى ما يواكبها أو يتلوها من نصوص روائية مكتوبة بالعربية تماثلها في استلهام موضوعة الثورة والشهداء. غير أن أهمية الموضوع لا ترجع إليه في ذاته ولا إلى المنظور النقدي الذي يعرض من خلاله. إن ما يثير اهتمامنا فيه هو الوظيفة الفنية التي يضطلع بها داخل الرواية. فما هي مقومات هذه الوظيفة وتجلياتها ؟.

تتألف «اللاز»، فضلا عن الاهداء وكلمة المؤلف والخاتمة، من ثلاثة وعشرين فصلا لا تحمل أرقاما وغفلا من العناوين. وكل فصل يكرس في الغالب لتقديم جانب من إحدى شخصيات الرواية، وما يتعلق بها من أحداث، وما تندرج في إطاره من روابط وعلاقات، وما تقوم به من أدوار في النسيج الروائي العام. إن تتالي الوقائع والشخصيات يخضع لنظام التعاقب والتداخل، بما يعني تكسير خطية السرد، وتقديم حدثين أو أكثر في وقت واحد على أساس تقنيتي الايقاف والاستئناف التناوبي للحدثين. ذلك ما يبينه التوزيع التالي للفصول بحسب الشخصية المحورية فيها :

---

12. صفة الشيخ هنا ذات بعد ايجابي وتعييني، فهي تحيل على عمر الشخصية وعلى مرتبتها الاجتماعية، بينما ترد عبارة الشيخ لتدل على الشخصية ذات الانتماء الفكري والسياسي المحافظ وذلك عندما تأتي صفة لمبعوث قيادة جبهة التحرير ومسؤولها الكبير كما هو الحال في صفحات 214 ـــ 215 ـــ 216 ـــ 217 ـــ 220 ـــ 221 ـــ 225 ـــ 273.

الفصـــول	الشخصية المحورية فيها (13)
1 + الخاتمة	الربيعي البركاني
2 + 9 + 11 + 13	اللاز
3 + 4 + 6	قدور
5	حمو
7 + 8 + 10 + 14 + 15 + 17 + 18 + 19 + 12 + 23	زيدان
12 + 16 + 20 + 22	بعطوش

وتنهض الواقعية الملحمية بوصفها الاتجاه العام الذي يؤطر رواية «اللاز». فخصائصها الفنية ومقومات البناء فيها مؤسسة على جمالية المحتمل والتمثيل، أين يقع التماثل الافتراضي بين العالم اليومي للقارىء وعالم التخييل، ويهيمن السارد العليم مضطلعا بوظيفتي السرد والتأويل، ويتم توظيف عدد كبير من الشخصيات تعنى الرواية بمتابعة مصائرها. ومن هذه الزاوية فقد نجحت «اللاز» في بناء نموذج للشخصية الاشكالية بالمعنى الذي يتصوره لوكاش أي بما هي نمط يجسد القوى الاجتماعية المؤهلة للتأثير في سيرورة التاريخ، وبالمعنى الذي يعطيه باختين للبطل بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن الذات معا. وأهم ما يطبع عالم الابطال من هذا النوع هو التناقض بين الرغبة والواقع. فزيدان، واللاز، وقدور، وبعطوش في النهاية (14)، كلهم ليسوا سوى شخصيات تتحرك روائيا من موقع مفارق، موقع تواجه فيه عند لحظة من وجودها الحاجة إلى الاختيار قسْراً بالنسبة للثلاثة الأوائل، وأزمة التصدع بالنسبة للأخير. وهذه بعض الصور المعبرة عن ذلك :

أ ــ **قدُور** : «ويخيل لقدور أنه غائص في الأعماق ... أعماق الأعماق. في بئر عميقة القرار .. ينادي بالانقاذ، ويمتد له حبلان، واحد أبيض يمثل يد ريمون أو جان أو الحاج الطاهر .. وآخر أسود يمثل يد اللاز أو يد حمو أويد زيدان .. أو يده هو بالذات، فيحتار بأيهما يتعلق. الذبح من جهة، والرصاص من جهة أخرى .. أما وأما.. » (ص 46).

ب ــ **اللاز** : «يجب أن أفكر في مثل هذا الموضوع، فأنا في آخر المطاف، في مفترق الطرق، بل في المنطلق .. إما وإما ــ ليس بيني وبين .. أية انعراجة، سوى خطوة واحدة، وعلي أن أكون حذرا. (...) لقد بلغت النهاية، نهاية النهاية» (ص 92).

ج ــ **بعطوش** : «قضى بعطوش أربعة أيام مهولة في الثكنة، كان خلالها بين يقظة ونوم، وبين واقع فظيع وحلم مرعب. لايميز شيئا (...) فقط، كان يحس بتصدع كبير في داخله، بخندق عظيم في صدره وفي رأسه، كذاك الذي تتركه قذيفة نابالم في بناية متداعية». (ص 229)

د ــ **زيدان** : «لقد بلغنا نهاية النهاية : الموت. فليس أمامنا أن نختار سوى الموت، الموت النضالي الحزبي، أو الموت الجسدي» (ص 255).

---

13. بالرواية شخصيات أخرى كثيرة، غير أننا اكتفينا في الجدول بالبارز منها.

14. أقول «في النهاية» لأن شخصية بعطوش تظهر في الرواية بوصفها متعاونة وخائنة (حركي) وذلك عبر امتداد الفصول 12، 16، 20 قبل أن تتصدع من الداخل ويستقيظ فيها عمقها الانساني فتقتل الضابط الفرنسي وتشارك في تدمير الثكنة لتلتحق بعد ذلك بالجبل ليصبح بعد الاستقلال ذا مكانة خاصة (خاتمة الرواية ص 276).

فالشخصية الروائية تتحرك انطلاقا من كونها تقوم على التعارض بين الارادة والمصير. إنها تنخرط في عمل «جاد» و «خطير» أحيانا دون أن تدرك معناه ادراكا كاملا، ويصبح مصيرها محكوما بوضعية تتجاوزها، وتجد نفسها هكذا في الأخير أمام نهاية حتمية بعد أن لم يعد أمامها سوى الاختيار بين التخلي عن الذات بكل حمولتها والانسلاخ عن الارادة بكل حريتها، وبين الذبح. إن هذه السمة المحددة لوضع البطل ونهايته، تجعل بناء الرواية خاضعا لأسلوبين في التركيب :

* أسلوب الرواية ذات البناء المقفل، حيث توجه الأحداث بشكل دائري نحو نهاية مرسومة سلفا، وتقاد الشخصية الروائية وفق تخطيط صارم نحو مأساتها : الاستشهاد (قدور) أو الذبح (زيدان) أو القتل (الضابط الفرنسي والملازم ستيفان) أو الخيبة واليأس واجترار آلام الماضي (الربيعي، حمو)، أو الذهول لحد الغيبوبة (اللاز) [15]...

* أسلوب الرواية المفجعة من حيث غزارة الشخصيات والأحداث، والمبالغة في التصوير وبخاصة للمشاهد المخالفة للمألوف ولمنطق التماثل بين عالمي الواقع والتخييل، ومن حيث إن المصير الذي تختاره الشخصية إنما يظهر عمقها الانساني، وهو ما يغني التعبير بالرؤى والأحلام الكابوسية ويجعل منهما ومن التذكر عناصر تكوينية ذات أهمية بالغة بالنسبة للشخصية وللخطاب معا.

من هذا البناء الذي يتناسب مع طبيعة الموضوع ومادة التأليف الروائي تستمد «اللاز» طابعها المتميز، وجدارتها بأن تكون هي النص المرجعي الذي ستتفاعل معه نصوص الرواية بالجزائر بشكل حواري بحثا عن تجاوز ممكن.

II بحثا عن المغايـرة :

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

إن مقاربة نصوص هذا المتن من زاوية علائقها الحوارية تسمح باستنتاج الخلاصات التالية :

1. تقوم «اللاز» بمثابة مرجع نصي للروايات الثلاث الأخرى ؛ فهي سابقة عليها في الزمان إذ صدرت سنة 1974، ورائدة لها في الموضوع الذي يقترن تقديمه بالنقد العنيف، وتمهد السبيل لها نحو أسلوب جديد في الكتابة يتجنب خطية السرد، وأفقية الزمن، ويعتمد بشكل قوي على الذاكرة وما يرتبط بها من استرجاع وحلم ومناجاة.

2. تتمثل هذه المرجعية المشتركة في مستويين :

أ ــ مستوى الاحالة المباشرة على «اللاز» في الروايات الثلاث ؛ ف «الجازية والدراويش» و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» تحيلان على اللون الأحمر [16] والأصهب من حيث هو علامة فارقة تعين المناضل الشيوعي ذا التوجهات الأممية والاختيارات الجذرية. والروايتان تتخذان هذا النمط شخصية محورية

---

15. شخصية اللاز ذات حمولة رمزية كثيفة حيث تتواتر القرائن النصية على امتداد الرواية للايحاء بهذه الحمولة : «فيك بذور كل هؤلاء يا اللاز .. بذور كل الحياة .. كالبحر ... لا. إنك الشعب برمته ... الشعب المطلق، بكل المفاهيم. هذا اللاز، ليس غنيا وليس واعيا للفقر ... ليس ثوريا، وليس مستسلما .. أمي لا كالأميين، وشاب لا كالشبان. هذا اللغز. هذا اللاز. كيف أصنع منه شيئا ؟ لعلني بالحب فقط أستطيع الوصول إلى أعماقه» (زيدان ص 164)، فهو إذ يرمز إلى الشعب فلأنه البطل المحتمل ولذلك تتخذ الرواية منه عنوانا لها بدلا من زيدان البطل الجاهز والمنتهي.

16. نقرأ في «الجازية والدراويش» على لسان الطيب مثلي : «لكن عندما جاء الأحمر، الطالب المتطوع صاحب الحلم الأحمر، لم يتحدث أمامها (الجازية) عن حبه. تحدث عن عيون تسيل إلى أعلى، عن شموس تخرج من الأرض، عن مناجل تحصد الأشعة، عن مستقبل يتجه كلية إلى المستقبل ! ...» ص 18.

ومأساوية المصير، شخصية تشارك في أحداث الرواية بالنسبة لـ «الجازية»، وتحضر عبر الاسترجاعات والتداعيات بالنسبة لـ «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» فتملأ فضاء النص وتملأ حضور الشخصية الرئيسية وذاكرتها : «تذكري هذا يا الروخا، الناس الحقيقيون، يبقوا ناسا حقيقيين حتى ولو أجبروا على العيش في أقذر المواقف .. فأنا، لخضر يملأ كامل حضوري وغيابي .. وحين أرقص، فأنا أفعل ذلك على أمل الالتحام مع روحه الطيبة التي اشتقناها» (ص 118). وترد الاشارة لفظا وأكثر من مرة إلى زيدان بطل رواية «اللاز» رواية «اذبح واسلخ وارم للمقبرة والوديان : .. إنها التركيبة المعقدة التي لا أفهمها، وفهمها زيدان وليد عمي الطاهر بقوة .. في البداية لم أقتنع بموته (...) تصورت أنه بقدر ما كان عظيما، كان جامدا عقائديا .. وربما كنت مخطئا .. من يدري ؟؟؟ أنا متأكد، أنه لو آل الأمر إلى لخضر حمروش كان تحرك غير حركة زيدان» (ص 128). ومثلما عانى زيدان من الهجرة خارج الوطن وفجع في زوجته ورفيقته سوزان، عاش لخضر نفس التجربة وفجع أيضا في خليلته ماريا : «وقتها كنا نموت بالتقسيط وراء زرقة المحيطات .. ومعنا ماريا التي عثرنا عليها ذات صباح زرقاء، سوداء، هي الطفلة الصهباء البرية الجميلة، عند باب الحجرة .. لم نقل شيئا .. لم نشتك لأحد ولكننا بكينا ..» (ص 92). وتحيل «حمائم الشفق» على «اللاز» من خلال فكرة الأجنة اللقيطة من حيث هي التعبير المجازي عن فترة فقدان الشرعية الوطنية وما يصاحبها من مخاضات وولادات عسيرة مهربة من أعين قوى الظلم والديجور : «لقطاء ولقيطات ستصير الأجيال المقبلة ولا علم لأحد عدا كن وبوجبل اللامرئي وعيون المدينة الساهرة تبركا واحتفاء باستثمار ما كنزته لكن من تركة أفنت العمر كله في جمعها وتخزينها بصبر أيوبي» (ص 179).

ب ــ مستوى الانطلاق في الكتابة من تصور معين للرواية يجعل منها خطابا له القدرة على تهجين جسمه النصي بحقول تلفظية ومقامات كلامية متباينة، ومكونات استشهادية من مؤلفات أدبية ومن اللغات الجماعية : ففيم يعتمد هذا التهجين في «اللاز» على الأمثال والأغاني والشخصيات الأدبية المتخيلة، والمحاورة، يستند التهجين في «الجازية والدراويش» إلى السيرة الهلالية وطقوس الحضرة والجذبة الصوفيتين والأمثال أحيانا ؛ ويتحقق التهجين في «حمائم الشفق» عبر لغة التشكيل وفن الرسم والغناء ؛ ومن خلال الأغاني والمرددات الشعبية وحلقات الرقص والشعر بالنسبة لـ «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش». ومثلما يقول كريزنسكي، فهذا الالتفات في بناء الخطاب الروائي إلى شذرات من اللغة الجماعية والاستشهادات الأدبية والفنية له وظيفة فنية أساسية. إنه يدعم الايهام المرجعي ويعيد تنشيط مبدعات الذاكرة الجماعية بقصد تقريب الواقع وتشخيصه جماليا بصيغة تفضي بالرواية إلى تأكيد طابعها المميز من حيث هي خطاب للسخرية والنقد وتعرية الأوهام وإدانتها :

فمن خلال إبداع أسطورة جديدة عن «الجازية» يقوم عبد الحميد بن هدوقة [17] بالتعرية الرومانسية لتناقضات الجزائر المعاصرة، هاته التي تتوزعها الخرافة والحقيقة، الحلم والواقع، الاستقرار والهجرة، الفكرة

---

17. عبد الحميد بن هدوقة من مواليد المنصورة بولاية سطيف سنة 1925. درس بالمعهد الكتاني بقسنطينة وبالزيتونة في تونس. يكتب في مجالات القصة والشعر والرواية. ورواياته هي : ريح الجنوب (1971)، نهاية الأمس (1975) بان الصبح (1981)، الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983 وعليها تتم الاحالة في المتن. وتعتبر المرأة تيمة مهيمنة في رواياته والبطل الرئيسي بها : نفيسة في ريح الجنوب، ورقية في نهاية الأمس، ودليلة في بان الصبح. وكلهن ينتمين إلى سجل السرد الواقعي حيث تتم معالجة العلاقات الاجتماعية في ضوء مؤسسة الزواج القسري أو من خلال الأرض في صلتها بالاصلاح الزراعي. أما الجازية فتنتمي إلى سجل آخر هو إلى سجل الرموز والأساطير أقرب.

وصورتها، الخيبة والاصرار على مقاومتها. إن الرواية بقدر ما تغوص في التراث وتضيء التقاليد التي تشد القرية إلى ماضيها السحيق، بقدر ما تلامس الحاضر أين وأنى تتشابك الرغبات والاستيهامات الفردية بتلك التي للجماعة. وعن هذا التردد ينشأ الشكل الحلزوني الذي تقدم القصة من خلاله. فهناك زمنان يتوزعان فصول الرواية الثمانية، يقترن الأول بالاسترجاع والحلم أسلوبا مهيمنا، وبالسجن فضاء، وبالطيب بن الأخضر الجبايلي السجين شخصية، ويقترن الثاني بالحوار أسلوبا غالبا، وبالدشرة وطقوس الدراويش وزرداتهم فضاء، وبالأخضر الجبايلي، والدراويش، والرعاة، وعايد، وحجيلة، والعجوز عائشة، والجازية كشخصيات. وبين البداية والنهاية علاقة تناظر قوامها الارهاص بتجاوز العقم الذي يميز الدشرة. فالزغاريد وطلقات البارود المعلنة في ختام الرواية عن أن بيت الأخضر الجبايلي يعيش حدثا عظيما تقابل فعل إيداع الطيب بن الأخضر في السجن وإغلاق الباب من ورائه في افتتاح الرواية.

إن السارد في الرواية هو السارد لصوت اللاعقل من حيث هو التعبير الوجيه عن العقل : «— أتدري أي شيء هي الجازية بالنسبة للدشرة ؟ هي الحلم الذي يبيت كل ليلة في فراش كل راع وكل فلاح وكل درويش ! هي العروق الماضية، وهي الثمار التي ستولد ! هي حمامة حائمة فوق رأس جبل، من يستطيع قبضها» (ص 172).

وفي «حمائم الشفق» يتجه جيلالي خلاص (18) نحو تعرية المسكوت عنه وتفجير الرغبات المهربة بفعل تجذر بنية القمع في المجتمع على امتداد خمس مائة سنة من تاريخه : «ليالي الخزي أيضا، إذ لكم شوى اللظى جسد الفتاة وهي مراهقة، حين كانت تستيقظ في منتصف الليل (أم في أوله أم في آخره ؟) على رمرمة أبويها وتقلباتهما وشهقاتهما المحمومة وهما يتعاطيان الحب على مبعدة شبر من مرقدها وأخيها الذي كان يتفاعل النوم ملتصقا بعبونها مذكيا جمرتها بزفراته الحرى ولولا الحرب ...» (ص 145). ومن أهم خصائص هذه الرواية عدا طابعها التجريبي الواضح، معجمها الغني والمتعدد المستويات حيث تتداخل لغات مستقاة من أربع سجلات هي على التوالي : سجل الحياة العاطفية والجنسية، وسجل التاريخ الاجتماعي للحروب والصراعات، وسجل الخطاب السياسي المباشر، وأخيرا سجل فن الرسم ابتداء باللوحة، ومرورا بالألوان والظلال والمسافات، وانتهاء بتوظيف اصطلاحات النقد التشكيلي. وفي مختلف هذه المستويات تتميز الجملة بطول النفس واسترساله وبالاكثار من الجمل الاعتراضية والفصل بين المتطالبين، الأمر الذي يضفي على التركيب شيئا من التعقيد، ويصبح أحيانا عائقا أمام خطية القراءة. إن الجمل الاعتراضية تصبح أحيانا نوعا من المواربة الأسلوبية تتيح للسارد تمرير تعليقاته وتأويلاته، ويبدو المقطع النصي لذلك شبيها بصورة الكتابة في المؤلفات الكلاسيكية التي تقسم الصفحة إلى متن وحاشية.

إن السارد في رواية «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» (19) هو السارد لخيبة الأمل الباحث عن موقع في الوجود، وعن معنى يبرر الكينونة. والشخصية الروائية تقدم باعتبارها تعيش تمزقا وتشتتا مستمرين

---

18. جيلالي خلاص من مواليد عين الدفلى. بدأ ينشر أعماله القصصية سنة 1969 على صفحات الجرائد الوطنية والعربية. يكتب إلى جانب القصة، الدراسة، والترجمة، والرواية. ورواياته هي : نوارس الشفق، نسمة بحر، رائحة الكلب، حمائم الشفق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986 وعليها تم الاحالة هنا. وسيصدر له قريبا «جزيرة الطيور». وهو الآن مدير مجلة «الرواية» وقد صدر عددها الأول في يناير 1990.

19. واسيني الأعرج من مواليد مغنية بالغرب الجزائري عام 1954. تابع دراسته بالجزائر ثم بدمشق. يعمل حاليا استاذا محاضرا بجامعة الجزائر. وعدا حضوره الثقافي المتميز فمجالات الكتابة لديه متنوعة تجمع بين البحث الأدبي الجامعي، والمقال النقدي، والقصة، والرواية التي صدر له منها حتى الآن : وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر في جزئين =

بين ماض مثقل بالجراح والذكريات المصدومة المترسبة في الذهن والوجدان، وحاضر مقيد بالكوابيس منفلت أبداً من أيدي الحالمين بامتلاكه. إنها محفزة بذكرى في حالة صدمة ولكي تستريح من عبء الشعور بالذنب تستحضر ندمها وتحقد على انتهازيي العهد الجديد وتبحث عن أسلوب مواجهتهم. فالنقد والتعرية ينصبان هنا على اللاشعور الدفين لدى الشخصية الروائية من حيث هو تجسيد للاشعور الجمعي إجمالا : «أنا الذي ذبحتك وأنا الذي ردمتك في حفرة .. قالوا لي بأن أبلغك لتحفر قبرك، لكني فعلت كل شيء بنفسي، وبدون علمك .. كنت أخاف أن أشفق عليك وأذبح مكانك، وأنت تعرف البقية. إيه نحن لا نتذكركم. إلا عندما تحاصرنا الهموم .. الدنيا بنت كلب» (ص 15/14) (...) «قد تكون أيام الفقر التي عشناها، وما زالت تتبعنا ... ربما الاحساس بالذنب .. فلخضر حمروش كان أنا، إلا لحظة الذبح كنت أنا بكل نقصي وأنا نيتي، وجبني» (ص 161) . (...) «آه يالخضر يا حبيبي (...) كم إن الجراح القديمة ما تزال تنبض بالحياة ... إنها كالدود، لا تفرخ إلا في المواسم الملتهبة ... اللحظة المخيفة يا لخضر حمروش ... تعود ... تقتحمني تستفزني ... تسكن رأسي بالرغم مني تغوص في الجراح كالسنان المدببة» (ص 200). بمثل هذه العبارات المتقطعة، والحادة في نبرتها، والذاتية في توجهها، تجهد الشخصية الروائية نفسها كي تبوح وتبين عن تواطؤها وتصدعها، وتنغمر في ماضيها المشروخ وأحلامها المنكسرة. إن تلفّظا من هذا القبيل يوحي بأن الشخصية تندرج داخل الرواية فيما تريد أن تكون لا فيما هي.: «ماذا أقول يا لخضر .. إنها اللحظة القاسية، التي تخضع الآن للولادات القيصرية (...) العالم قاس كحجر الوادي، (وحق دين محمد) يجبروننا على وضع خمسة أصابع على صراخاتنا، لكننا مصرون على عدم الصمت أبدا» (ص 10/9) ؛ وعن هذا الاصرار ينشأ طابع العنف المهيمن في هذه الرواية : فكل شيء فيها ممتزح بالعنف والانفعال القاسي بما في ذلك تجربة العشق، وطقس الرقص، ونبرة الكلام.

3 ــ غير أن التفاعل النصي في الروايات الثلاث التالية لـ «اللاز» لا يتم بشكل سلبي، بل يأخذ صبغة حوارية يحرص الروائيون في سياقها على المغايرة والتجاوز : فبينما تتم الكتابة في «اللاز» من موقع التعرية النقدية للماضي، تتم هذه الكتابة في «ما تبقي من سيرة لخضر حمروش» من موقع التقويم السلبي للحاضر أمام الشعور بالمرارة تجاه ما انتهت إليه الأمور من إخفاق وجحود ؛ في حين تتم الكتابة في «حمائم الشفق» من موقع الحلم الطوباوي في تغيير أسطوري يعيد تشكيل المدينة من أساسها ؛ ويتعين هذا الموقع بالأسطوري واللاعقلي من حيث هما القادران على الوصل بين الماضي والحاضر، بين الفردي والجماعي بين الخيبة والاصرار على مقاومتها بالنسبة لـ «الجازية والدراويش».

4 ــ إن خط المغايرة هذا هو الذي يكرس خصوصية كل نص روائي وفرادته بالقياس إلى غيره ؛ وهكذا تصبح كل رواية منتجة لخطاب أو أنها وليدة له : خطاب التراث المعاد توظيفه في «الجازية والدراويش» ؛ وخطاب الرغبة المستيقظة تماما كما يستيقظ الحلم والخيال صاهرين هكذا سجلات لغوية متباينة في سياق لغة تطبعها اصطلاحية فن الرسم وظلاله في «حمائم الشفق» ؛ وخطاب الذاتية المستعادة، أين تبحث الصدمة عن علاج، والتصدع عن التلاحم، والخيبة عن الظفر بالنسبة لـ «ما تبقى

= (1981)، نوار اللوز (1983)، مصرع أحلام مريم الوديعة (1984)، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمق، دمشق، بدون تاريخ والغالب أنها صدرت عام 1989، أما تاريخ تأليفها فيعود إلى عام 1980، وينتظر أن تصدر له قريبا رواية جديدة بعنوان «رمل المايةِ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف». وتمثل اللغة من حيث هي موضوع للتشخيص الأدبي، والتمرد بوصفه السمة البارزة في الشخصية الروائية والعلامة الدالة على يقظة الاحساس والضمير لديها، وعالم الحدود والتخوم أين يكون الحدث والشخصية في منعطف وعلى أهبة الاجتياز بمثابة الفضاء لحركة السرد، والميل إلى التجريب كأفق حداثي، كل ذلك، يمثل منبع ثراء العالم الروائي لديه والمدخل الأساسي لفهم جماليته.

من سيرة لخضر حمروش». كل هذه الخطابات تنهض باعتبارها أفقا لتجاوز خطاب البطولة الملحمية ذات الطابع الاشكالي المميز لـ «اللاز»، وعنصرا لتكسير الخطاب الأطروحي ذي الطابع التبشيري والوثوقي في الغالب، والذي يهيمن في العديد من الروايات والابداعات الفنية بالجزائر، وخاصة تلك التي اتخذت من حرب التحرير والشهداء موضوعا لها.

5 ــ هذه الخطابات في تمايزها تلتقي بحكم انتمائها إلى فضاء تداولي واحد في تأكيد ثلاثة مقومات تشترك نصوص الرواية الجزائرية في الاشتغال عليها :

أ ــ تنوع الشخصيات وكثرتها وفعاليتها النصية. إن الرواية مهتمة ببناء النماذج والأنماط. والملفت للنظر هنا هو الموقع الذي لا يزال السارد العليم يحتفظ به بالقياس إلى الشخصية وبنية السرد المتسمة بالتقطع والتداخل.

ب ــ الحضور المكثف لعنصري التذكر والحلم سواء أكان رؤيا منامية أو استشرافا أو هلوسات. وبتلازم مع هذا العنصر وما يقتضيه من أساليب الاستبطان والحوار الداخلي والاستبصار، تبدو شاعرية اللغة إنجازا دالا وذات وظيفة قوية في إضفاء طابع التصوير الحي والمشهدي على النص.

ج ــ هيمنة العنف في مستوى النبرة والموضوع : عنف التقاليد والموروثات في «الجازية والدراويش»، وعنف الحدث والانفعالات في «اللاز» و «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» وعنف الاستيهامات والخيالات في «حمائم الشفق» و «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش»، وعنف اللغة فيها جميعا : فالكلمة مشحونة بالتوتر، والمبالغة، والذاتية، والرقص والغناء حاد وقاس وحزين، والحلم كابوسي في الغالب : «قلبي يحدثني بشيء، ذلكم الحلم المزعج الذي رأيته قبل لحظات .. لم أكن نائما. لا أبدا .. يا لها من هاوية، ويالها من ثعابين .. سوداء، مشعرة، أفواهها كأفواه التماسيح .. كلا، رؤوسها وأفواهها كأنها لجمال» (اللاز ص 144) (20).

إن عالمي التأصيل والمغايرة وما يرتبط بهما من مقومات وما ينشأ بينهما من تفاعل، يؤشران، إلى جانب ظواهر أخرى لا تتسع لها هذه القراءة، على إيجابية التحولات التي تخترق الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، وذلك في اتجاه تقوية الذاكرة النصية للرواية وتطوير سبل إغنائها وتعميقها. فالفعل الوحيد للذاكرة الجنس ــ أدبية «لا يتمثل في أنها تحث فقط على التقليد، وبالتالي على الثبات، وإنما تحث أيضا على التنويع : لأننا لا نكرر ما نقلد، وإذا حصل تكرار ما يقلد فالنتيجة تكون حصول أدنى درجات التطور» (21).

---

20. إن الحلم المزعج يأخذ أحيانا طابع السخرية التي تفضح المفارقة التي تحكم الشخصية الروائية بين صدق «الباطن» المسكون بالرغبة المكبوتة والانسانية المقهورة، وبين زيف الظاهر الذي يفتعل أخلاقيات ويدعيها. إن الشخصية في هذا الحلم تتحول إلى موضوع للضحك والدعابة يوحيان بوجهة نظر السارد أو المؤلف. ومثال ذلك حلم إمام القرية في «الجازية والدراويش» نجتزىء منه المقطع التالي : «تتقدم إليه، تحتضنه وتبكي، تبكي ... يرق لها. يشعر أنه صار كله حنانا في ذلك الحلم. يقودها للفراش ... لكنه في اللحظة المشرفة على اللذة القصوى، يلمع سيف في القاعة، على شكل برق ! يفهم في حلمه ذاك أن السيف هو أحد الأولياء. وقبل أن يتمكن من الابتعاد عن الفتاة يقطع السيف عضوه التناسلي داخل الفتاة ! يفيق من حلمه مذعورا صارخا : «قطعه ! قطعه» ! تستيقظ زوجته النائمة إلى جانبه خائفة مضطربة : «ماذا حدث يا رجل ؟ ماذا قطع ؟ من قطعوه ؟». يعود الامام إلى اليقظة نهائيا. يسترد انفاسه وهدوءه. يستغفر الله. يلعن ابليس، يلعن الطالبة المتطوعة التي تعرض بلا حياء أنوثتها في الطرقات. تعيد زوجته السؤال ... لا يصدقها في الجواب. يزعم أن شخصا أجنبيا جاء إلى الدشرة وأخذ يقطع الصفصاف ... تلعن الزوجة بدورها «قاطع الصفصاف» ... يقوم الامام يتوضأ. يصلي ركعتين «تكفيرا» عن أحلامه المذنبة !» (ص 83/82). وللاشارة فإن مثل هذه الظلال الفرويدية ترد بنسب متفاوتة وبسياقات مختلفة في كل روايات المتن المدروس.

21. جيرار جينيت : مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1985 ص 87.

أحلام بقرة (★)

العجائبية/التأويل/التناص

واسيني الأعرج

★ 1 ـــ 1. إذا كان النص الروائي الكلاسيكي يخلق رموزه Codes من أجل القراءة المباشرة، ويشي بها منذ الملامسة الأولى، ويطوّرها مع مسار La trame الرواية، فالنص الحداثي (بشكل عام) والعجائبي Fantastique بشكل خاص، ما يزال يبحث عن قارئه المتخصص. لأن الرواية لا تفصح عن أدواتها وعن ميكانيزم اشتغالها إلّا من خلال التأويل، ليس تأويل الحياة العامة، ولكن تأويل الحياة ذاتها التي ينشئها النص. والإشكال يطرح من زاويتي القراءة [1] والكتابة ذاتها التي تعني أحياناً البحث عن أدوات خارج نصية Extra Texte للتفسير.

1 ـــ الاشكال الأول هو سيطرة القراءة النموذجية الكلاسيكية. بحيث أن القارئ استقر على مجموعة من الأدوات (للتصور والنقد) ولا يمكنه أن يزن الأشياء إلا من خلالها. وكل ما خرج عن ذلك يتحمله إمّا الكاتب أو النص (اتهامه بالضعف).

2 ـــ الاشكال الثاني وهو الوجه الآخر للعملة. حداثة النص العجائبي الذي يبحث عن قارئ لايسمح التكوين التربوي الكلاسيكي بنشوئه بسهولة، كثيراً ما يغيب ولا يحضر إلّا في ذهنية الكاتب كقارئ ضمني Lecteur Implicite. وإذا كنا نعتبر أن القارئ جزء من فاعلية الكتابة. نحن إذا في حاجة ماسة للتفكير في هذه العلاقة التي تحتم وجودها بشكل خاص النصوص التي رهنت بناءها الداخلي على مجموعة من الصيغ والأدوات العجائبية التي لا تستحضر أسرارها منذ القراءات الأولى. فالقراءة تبدأ بالاصطدام منذ السطر الأول أحياناً والمسألة لا تطرح فقط على الصعيد اللفظي والجملي ولكنها تتعدى ذلك باتجاه تقنيات الكتابة، والدلالات التي تفترض من إعادة تركيب دقيقة للنص من أجل التأويل الأقرب إلى خدمة القراءة والنص من منظور القارئ طبعاً لأن كل تأويل في الجوهر له علاقة حميمية مع صاحبه وأشواقه. ولعل الصعوبة الكبيرة في النص العجائبي تأتي من كون هذا الأخير «يشكل قطيعة مع

★) محمد الهرادي. أحلام بقرة. دار الخطابي للطباعة والنشر 1988/1. الدار البيضاء. المغرب (للتفصيل).

[1] Voir l'Act de la lecture. Wolgong iser

النظم القائمة والمعترف بها (2)» التي تجعل من القراءة تنشأ في غابة من التساؤلات التي تحتاج إجاباتها إلى الكثير من الاجتهادات.

★ **1 ــ 2.** يتحدد العجائبي Le fantastique في علاقته بالواقع، أو بالمتخيل. من هذا التصور فالقارئ يقف، حائراً أمام نص خاص، يجبره على اعتبار عالم الشخصيات كعالم حيّ وعلى التردد في الشرح والتفسير بين الطبيعي والخارق، الدخول في علاقة وثامية مع الواقع، حتى على صعيد المعترف به من ضوابط لغوية وحياتية، أو الاصطدام به وعدم الاعتراف بهذه الضوابط التي تعني التسليم المطلق بالموجود (ليس الاجتماعي وحده ولكن الأدبي كذلك) الذي امتلك نوعاً من الثبات والإطلاقية، وإذا كان لوفكرافت (Lovecraft) (3) يبسط هذه المسألة ويربطها بنفسية القارئ، إذ أن مقياس أو شرط قيام العجائبي لا يوجد في النص ولكن في التجربة الخاصة للقارئ (الخوف والرعب) وهو بهذا يلغي الكثير من بنيات النص الأدبي التي يحاول أن يؤكد عليها نسبياً نرفال Nerval (4) الذي يبحث في العملية السردية وارتباطها بالصيغ غير المؤكدة (يبدو، كان، يروى ...)، التي يحاول تودورف أن يجد من خلالها تعريفاً يملك بعض الشمولية التي لا تعني مطلقاً أن اشكال تعريف العجائبي قد حُلَّ، لكن الكثير من الأسئلة ما تزال حتى الان مرتبطة بوصول الشعرية إلى درجاتها العليا للاجابة عنها.

إن العجائبي يدوم اللحظة الزمنية المصاحبة للتردد، تردد مشترك بين القارئ والشخصيات التي يجب عليها أن تنهي هذا الإشكال، وتصمم إذا كان ما تراه، له علاقة بالواقع كما هو متعارف عليه بالنسبة للرأي العام أم لا ؟ في نهاية القصة يتخذ القارئ أو الشخصية قراراً يفضي إلى حل (الواقعي أم الخارق) وبالتالي انسحاب مفهوم العجائبية إذا اقتنع أن قوانين الواقع تبقى صالحة وتسمح بتفسير الظواهر الموجودة، نقول إن النص ينتمي إلى نوع آخر «الغرائبي L'etrange»، وعلى العكس من ذلك، إذا اقتنع القارئ أنه يجب التسليم بوجود قوانين أخرى للطبيعة، تفسر الظواهر من خلالها، سندخل في نوع آخر هو «السحري Le Merveilleux» (5) هذا التصور يقدم إمكانية جديدة لقراءة النص داخلياً ومعرفة الحدود التي كثيرا ما تكون غير واضحة في النص العجائبي، ولكنها في الوقت نفسه تجعل كينونته كنوع أدبي في خطر، متماوجة بين الغرائبي والسحري. إضافة إلى هذا كله، فكل عجائبي من حيث اشتغاله داخلياً في النص الأدبي، مربوط بالضرورة بالخيال، وهذا يعني وجود نظام داخلي خاضع لعلاقات ملموسة وليس لاعتباطية غير مبررة. والخطاب الذي ينشأ داخل هذه السيرورة مشروط بهذه القوانين إذا صحت تسميتها كذلك والتي تنطلق من القراءة المجازية figuré غير المباشرة، داخل جو تحكمه المبالغة Exageration مروراً بموقع السارد ــ الراوي الذي يتحول إلى وسيلة un moyen يجد كل القارىء نفسه فيه وبهذا يكون الانغماس في العجائبي مباشراً، داخل خطاب قطع مع اليومي المستهلك ــ Le Quotidien ــ وارتبط بفضاء آخر قد لا يخضع للمنطق المتداول.

من خلال مجموع هذه الملاحظات العامة، نصل إلى الصيغة التكثيفية التالية التي تأخذ في

---

2) Roger Caillos. au Cœur. du Fantastique. Paris gallimard . 1965 P : 161.

3) Lovecraft . H.p. Supernatural Horror in Litterature / in introduction à la litterature fantastique. Todorov . T.p.

4) T. Todorov Introduction à la litterature Fantastique Paris Seuil 1970. p. 46

5) op. cite. p = 81.

تعريفها بعين الاعتبار القارئ كفاعلية ولكن داخل نص تشتغل فيه مجموعة من الضوابط والقوانين (6) يمارس العجائبي تأثيراً خاصاً على القارئ من خوف أو رعب أو فضول (وهذا تستطيع الأنواع الأدبية الأخرى ممارسته على القارئ) كما يخدم العجائبي العملية السردية ويحافظ على حالة الترقب Suspense في أوجها، ويساعد حضور العناصر العجائبية على تنظيم خاص ومدقق لمسار الحبكة الروائية L'intrigue Romanesque أخيراً، للعنصر العجائبي في بنية الرواية وظيفة تفصيلية Tautologique تساهم في وصف العالم الغرائبي الذي لا يملك حقيقته خارج اللغة ومجموع هذه الوظائف تعطي للنص وحدته وديناميته (7).

★ **2 ــ 1.** وحين نسأل عن مبررات استنهاض العجائبي في الكتابة تقفز إلى الواجهة مجموعة من التصورات، يلاحظ Peter penzold (بيتر بنزولد) (8) أن الخارق عند الكثير من الكتاب يشكل وسيلة لوصف الأشياء التي لا يمكن له أن يتناولها بشكل واقعي، لأن الخارق يسمح بتجاوز الحدود المغلقة واختراق المحرّم Tabou الاجتماعي والرقابة الذاتية، فيصبح العجائبي وسيلة لخوض الصراع ضد الرقابة بمختلف أشكالها، ذاتية واجتماعية. ولكن هذا لا يعني مطلقاً كما ذكرنا سابقاً، تحويل الكتابة إلى وسيلة إفراغية، ولكن الأمر يتجاوز ذلك باتجاه تشييد نص إبداعي، يملك حياته الخاصة، وخصوصيته وحميميته التي يصعب في أحيان كثيرة حتى على التأويل، أن يخترقها. ويدخل نص «أحلام بقرة» ضمن هذا التصور المزدوج ــ Dichomie ــ الواقع بين الرغبة في قول ما لا يقال، وقوله بصيغة تتجاوز المعطى اليومي الذي لم يعد مقنعاً، وتجاوز المعنى الاصطلاحي ذاته للغة، والمحاولة هذه ليست جديدة. ولكنها تدخل ضمن سيرورة جديدة للرواية العربية، بدأت في السنوات الأخيرة بشكل أكثر تقنينا : الحوات والقصر للطاهر وطار. التجليات لجمال الغيطاني، حمائم الشفق لخلاص الجيلالي، ألف وعام من الحنين لرشيد بوجدرة، اختراع الصحراء L'invention du Desert للطاهر جاووت وهابيل لمحمد ديب، النهر المحوّل لرشيد ميموني، عين الفرس، والضلع والجزيرة للميلودي شغموم، بدر زمانه لمبارك الربيع، رحيل البحر والمباءة لعز الدين التازي، ألف ليلة وليلتان لهاني الراهب ... وإذن «فأحلام بقرة» لمحمد الهرادي، لم تنشأ في جزيرة معزولة، فهي تستنجد لغيرها من الأعمال الأخرى بالتراث، وبنصوص قديمة، لا من موقع الاستلاب والسقوط في تفاصيل الأصل، ولكن ضمن علاقة حوارية ــ Dialogiste ــ متعددة الأطراف. مثلما حدث بينها وبين نص الحمار الذهبي للكاتب الجزائري أبوليوس كما سيأتي لاحقاً، ومجموعة من النصوص الأخرى القديم منها، والحديث، أو على الأقل القريبة منّا زمنياً وهذا ما يعطي لنص «أحلام بقرة» مشروعية النشوء داخل تجربة تبحث جاهدة عن قارئها الذي لن يكون قطعاً القارئ المنمّط كلاسيكياً.

2 ــ 2. تعتمد رواية أحلام بقرة في بنائها على إشكالية بسيطة ولو في مظهرها. عملية تحوّل من إنسان إلى بقرة. يعني رزع مخّ بشري استُهْلِك جسدُه، في جسم بقرة. يتم هذا التحوّل عن طريق غامض بالنسبة للقارئ الضمني أو القارئ الحقيقي، إذ لا نعرف إذا تم ذلك عن طريق الحلم، عن طريق علمي طبي، عن طريق حالة شرب، وكلها حالات وفرضيات تقدّمها الرواية في صيغ حقيقية

---

6) Todoror. T. op. cité. p = 98.

7) peter Benzold. the supernaturel in fiction. londrs. peter Nevill 1952. p : 49

8) الرواية. ص 7.

تقرب النص من السحري أكثر وبعد عملية التحوّل هذه تبدأ الرحلة اكتشاف الخارج، واكتشاف الداخل الذي تغيّر جذرياً. ويمكن أن نقوم بوصف عام للعمل، لا كبديل للعمل واختصاره واختزاله في مجموعة من الكلمات ولكن من أجل وضعه في المسار الذي يهمنا تحليل العجائبي فيه وتأويله، ولمس مختلف النظائر والتناصات التي بني عليها.

بنيت الرواية على مجموعة من الشخصيات تتداخل فيها الصفات الحيوانية مع الصفات البشرية، وتكاد تكون متقابلة.

★ شخصية الراوي ـــ محمد، الذي يصمم أن يصف أحداث القصة بكاملها، محمد الراوي وليس الكاتب [محمد الهرادي]. وضمير المتكلم هذا [أنا ـــ آل] يستجيب لأحد العناصر المكونة للنص العجائبي، الذي يسمح للقارئ بالاندماج كلية في العالم الروائي وأخذه من مختلف المنظورات.

ـــ إما كحالة تصل في النهاية إلى الانفراج من خلال زوال أسباب اللاّتوازن Le desquilibre أو كحالة حقيقية تؤخذ ضمن سياقها القصصي. وينتهي النص بخلق توازن من نوع آخر، داخل عالم الخوارق، وعالم التجريد الذي يشكل جزءاً مهماً من المخيّلة. وحالة محمد تشي بالنوع الثاني، بحيث أن الحدود بين الحيوانية والانسانية زالت تماماً من السياق وأصبح مفهوم «البقرة» جزءا من تصوره اليومي، وليس حالة طارئة تزول بزوال الاسباب التي أو جدتها.

★ «استيقظت مغمض العينين، خدر لطيف يلف دماغي الأعمى، وأنا لا أدرك من أكون. دماغ المساعد التقي لا يمكن أن يحيا وبالأحرى لا يمكن أن يديم حياته إلاّ في قوارير المختبر أو في حيوان أرقى من الآدمي، ومن أكون ؟ وأدركت نتيجة طبيعتي الآدمية أنني أحيا في جسد حيوان آخر، جسد حيوان كريه أمقته، جسد بقرة (9)».

ـــ وما يجعل هذا التصور يدخل في حالة الامكان هو الحياة الصعبة، بل المستحيلة، التي أجبر على عيشها وعمره لا يتجاوز الثلاثين، حظ سيء، كل الفرص ضاعت. الفتيات، الرتب، المبالغ، العقارات، الجلسات، الأماكن، العلاقات، الإرث، الأثاث، الكتب، السلطة، المعادن، الفواكه، كل ما يمكن أن يجعل من الإنسان إنساناً قد سقط وضاع. فقد دخل المرحلة الحيوانية حتى قبل أن يصير بقرة «أهملت كل المطامح المقبولة من الجميع من أجل ... من أجل ماذا ؟؟ نعم ... من أجل أن أصير مخلوقا بشريا حقيقياً (10)» وحتى النقاط الموالية لكلمتي « من أجل ..» و «نعم ...» هي نقاط التردد. ليس متأكداً حقيقة ما إذا كان ينتمي إلى هذه الفصيلة التي تسمى «الإنسان» لأن الحدود اختصرت، اختصرت حتى صارت بمثابة المسافة الفاصلة بين حرفين في أبجدية لا معنى لها بين (القاف) في (بقر) و (الشين) في بشر. الباقي كله متشابه [بشر ـــ بقر]. «عندما تبقّرت، اختلط الأمر عليّ، هل ينفع سلوكي مع البشر أم مع البقر ؟ أدركت أن لا شيء يفرق بينهما سوى حرف واحد. هو حرف قد يقضي على إذا لم آخذ حذري (11)».

محمد إذن بين المنتهي (الانسان) والآتي (الحيوان) لكن المفارقة هو أن المنتهي كان بالأساس

---

9) الرواية. ص 8.
10) الرواية. ص 9.
11) الرواية. ص = 56.

يحمل في داخله كل صفات الاتي فعملية التحول ليست في النهاية إلا تأكيدا على الموجود. الحدود ملغاة. ملغاة في مجتمعات ثالثية (التي تشكل جزءاً مهماً من الفضاء الروائي) لا تعمل إلا على مزيد من الابتذال، ومزيد من التنازل عن الحق البشري والإنساني.

★ شخصية الأعمى. الصورة المعاكسة تماماً لطيبة محمد. حيوان في جسد بشري لا يجمعه بالإنسان إلا الصفة الفيزيولوجية تجمعت فيه كل صفات البذاءة التي تتعدّد كلما اقترب الإنسان منه، باع أصدقاءه، لا يعترف بخيانته «إذا لم تكن أنت، فهو أنا على هذا الحساب، إذا لم أصدق عينيّ فمن أصدق (12)». حزين لأنه لم ينتهز الفرصة، ولم يركب طريق الراحة لكنه أكثر من ذلك كله، أكل ضميره من أجل المصالح الصغرى «لا تنتظر شيئاً، ولا تستطيع أن تقفز فوق ظلك، ذلك لأنك بلاظل. وماذا تعرف ؟ ماذا رأيت ؟ أنت دائما في نفس المكان، بالطبع أنت دائماً تجعلهم يقتلعون ريشك، ذلك لأنك مطيع، مطيع وغشاش (13)»، فهو الذي اتصل بالكومندار، وباع الورقة وفيها الأسماء والأماكن، صاحب الكثير، عاجز لأنه يدّعي البلاهة في النهاية، يقترب من تخوم ممارسة المخبر الذي فقد أدنى الصفات البشرية. هذه العلاقة التناظرية، والعدائية بينه وبين محمد تَبّيِن بلادة المنطق الاجتماعي المغلف بكمّ لا يحصى من النفاق والازدواجية.

- إنسان بكل صفات النبل أجبر على التحوّل إلى حيوان
- حيوان، بكل صفات الانحطاط يعيش في جسد بشري.

وهذه الصفات والتناظرات، تؤكدها مختلف الارتباطات مع نوعية الحيوانات التي تعيش في داخل محمد، أو مع الأعمى.

★ البقرة، تندمج في محمد، وتتداخل معه،حياة محمد تحمل هذه الازواجية التي يختلط فيها كل شيء، فقد كان إنساناً قبل أن يكون حيواناً نعرف ذلك على الأقل من خلال الذاكرة، قبل أن يصير بقرة وتتضح الفوارق، ولهذا فعندما نتحدث عن الشخصيات الروائية التي تتحكم في مسارات النص علينا أن نفرق. وهذه البقرة كما تتحدد داخل سياق الرحلة. بقرة مظلومة، يغتال الأعمى حميميتها، يفكر السراق في قتلها، يسخر منها الناس، أو يتسلّون بحضورها. عكس طير بكَر كما سنرى الذي ينتهز كل الفرص الممكنة لا ستعمال مخالبه ومص دم البقرة.

★ طَيْرْبَكَرْ. طائر صغير في حجمه، صديق الأعمى، لا يجد متعته إلّا على ظهر البقرة يتغذى من جروحها التي أحدثتها ضربات الأعمى. يأكل الدود ويتبرز في كف الأعمى (هذه الصورة أو ما يشبهها، تتكرر كثيراً في النص).
إلى هنا نستطيع أن نفهم دور هذه الشخصيات الروائية، والتقابلات المقترحة.

- محمـد ← البقـرة
- الأعمـى ← طيربَكَرْ

فالمستوى، مستوى الحضور الحيواني يوازي الحضور البشري، بل أن محمد ـــ البقرة، ليس إلا ما تبقى من القيم الخيرة في الانسان الذي أجبر على خسران إنسانيته، والأعمى وطيربكَر ليسا إلا الوجه

---

12) الرواية. ص = 56.
13) الرواية. ص = 73.

النقيض الذي يوجد داخل الانسان ويتصارع مع هذه القيم الخيرة. وإذا انطلقنا من هذه الفرضية سنصل إلى التصور التالي : قوة الأضداد الموجودة في أعماق الانسان دائمة الصراع والحضور داخل الكيان الواحد ليصير الأعمى في النهاية هو الخط أو المصير ذاته، هو القوة الشريرة هو الخيط الممزق من الأمل ...

★ وإذا كان البعد العجائبي في هذا النص، تجسده هذه التحوّلات التي لا يحكمها أي ناظم موضوعي ملموس يتواءم مع العقل البشري، فهذا العجائبي الذي يحاذي السحري، يتأكّد من خلال الفضاء الذي تشتغل فيه أحلام وممارسات هذه الشخصيات، وربما يشكل أفق الرحلة ـــ أي بداية علاقة البقرة ـــ الانسان، بالمجتمع البشري، بعد التحوّل، البناء الأساسي للهرم الروائي، هذه الرحلة، التي تبدأ مباشرة بعد العملية الجراحية التي سبقت زرع المخ البشري، في جسد البقرة، مع كل ما صاحبها من أشواق وأحلام الفردوس البشري الوهمي، وتنتهي، عند تخوم نفس الدكتور الذي ينكر على محمد كل مشاهداته حتى وإن سايره في الكثير من المواقف، وتشكل المدينة، منتهى الرحلة، هذه المدينة التي تبتذل الانسان وتقتله بالتقسيط. حتى عندما نريد أن نلمس المدينة بالمعنى الحضاري، لا نعثر عليها، ولكن تواجهنا المسوخات التي لها دور في **تبقير** الناس (الفعل للكاتب) التي يمكن حصرها في المحطات التالية :

★ فيلا مولاي الشريف، بورجوازي وراثي فخري (وهي صفة ساخرة، لشخصية فقدت حضورها الاجتماعي وتحولت إلى بورجوازية ـــ اقطاعية طفيلية).

★ فيلا ويكاويكا، مع حبّي إلى الأبد. (تصب الصفة في نفس المعنى السابق الذي يدلّ على الخواء ليس فقط الفكري، ولكن الحضاري أيضاً، لطبقات اجتماعية قطعت علاقتها بالحياة في معناها الغنّي. تعيش على انقاض الآخرين).

★ قصر الباهي بوعرفة، ملاك ومثقف عصري (الراّوي ـــ القارئ الضّمني، لا ينسى أبداً أن يحدّد الصفة التناقضية المبطنة داخل كل شخصية والتي تحمل في داخلها إمكانات إلغائها. كيف يكون ملاكاً، يعني استغلالياً من الناحية الطبقية (الاقطاع) ومثقفاً عصرياً، أي له علاقة عضوية وحيوية مع تحولات العصر الذي يعيشه بكل عمق ؟؟)

فيلاً نعمة الله، فقيه وإمام ورئيس شرفي لجمعية الأمر والنهي. (الفهم الاقطاعي الذي يستنزف الأيديولوجيا الدينية ويستعملها إلى أقصاها، لا لخدمة العامة كما يوحي بذلك اسم الجمعية التي يرأسها، ولكن ضمن الحدود التي تضمن السيطرة المطلقة. فالخطاب الديني الذي تشي به هذه المحطّات واضح، وأخِذ ضمن هذا النصّ، من خلال التصور الاقطاعي كسلاح للسيطرة والتبقير.

★ في مواجهة ذلك كله تنشأ مؤسسة مضادة، ولكنها ضعيفة، تضمّ العيّنات الفقيرة، دار الضمانة لعلاج العميان والقرعان، والعرجان، والبرصان التي جلس عند بابها عجوز شعر محمد أن العيون التي يحملها، سرقت من جسده الميت، المحطة الوحيدة التي عثر فيها على شيء يملكه.

★ قصر الحاج هو مكان لتسلية الأغنياء، بحثاً عن نكتة مبتذلة. وهناك يخسر محمد ـــ البقرة ما تبقى من إنسانيته. يرقص، الناس يتضاحكون، تدق الطبول ويقصف النحاس، يلحس بلسانه المربّى الذي وضع على صدر الحسناوات، وحقد الرجل الملتحي الذي يحسده على هذا الحظّ «ظهر وجه

غريب عنّي، والله لم أتعرف عليه، وجه شبيه بوجه البقر. والله لم أكن بقراً وإنما هو السكر أعني (14)».

★ فندق لاركو الذي يتداخل فيه الحب والكراهية، وتمّحي الحدود بينهما. الحب والشتيمة البذيئة شيء واحد (بين الأعمى والرجل الجالس على المصطبة)، الرفس، والضرب من جهة، ومن جهة ثانية أناشيد وأغاني لالة البتول التي يأكلها الألم، وحتى محمد عندما يريد أن يعبّر عن حالات إعجابه لا يستطيع أبداً «كنت أفترض دائماً أنني بشر في بقر» (15) فلا يحضره لحظة الشوق والتجلّي إلاّ الخوار المتكرر «معوو و...ه».

★ المستشفى. هناك عودة ثانية إلى نقطة الانطلاق، المسافة بين المستشفى الذي دخله إنساناً وعاد إليه حيواناً كاملاً. بين هذا وذاك لحظة الانحدار المتكرر باتجاه الموت المجاني. حتى الراوي نسي اسمه وإنسانيته. «لم أعر أهمية لذكر اسمي المجرّد، لأن إنسانيتي مجرد احتمال (16)». المستشفى هو رديف التحويل المقنن. وبالتالي الموت، موت الانسان، واستنهاض الحيوان المختبئ. فالرواية العجائبية ــ السحرية، لاتقدّم الحقيقة جاهزة، ولكنها تصنع كيانها من خلال مجموع العلاقات المستحيلة، التي تجد تبريرها في التأويل، ومفهوم الزمن لا يلمس بشكل منطقي وواضح، إلا داخل الزمن الروائي الذي يؤخد ضمن هذه النظرة السحرية، نحن لا ندري أثناء القراءة الزمن الذي استغرقته حياة التحول، سيولة غير محدودة. قد يكون الزمن غير محدود أبداً، أو ربّما يستغرق لحظة، بين إغفاءتين، وربما داخل لحظة سكر لا تتجاوز الساعات، وعندما يستيقظ من هذا كله يجد نفسه داخل نفس الدائرة لحظة اختلال التوازن لا يصحبها عودة التوازن كما يحدث ذلك عادة في القصص العجائبي، على العكس من ذلك فالفضاء الذي تنشأ داخله تفاصيل الرواية مرشح لتوفير مزيد من الانكسارات. تصبح الرحلة كلها بهذا المعنى محاولة لتخطّي المستحيل، وجولة جهنمية داخل اللاّوعي، تكشف الوجه الآخر للحياة المُنشأة داخل هذه الرواية التي تتقاطع في الكثير من تفاصيلها مع الحياة بمعناها اليومي والمستهلك.

★ هذه هي مجموع أجزاء الرحلة. والرواية التي تدخل في علاقات أكثر تعقيداً ربما كان مجالها غير هذه القراءة التي تستهدف الوصف والبحث عن إمكانياته الداخلية البنائية والتناصية ــ الحوارية، إضافة إلى اجزاء اخرى نكتفي بذكرها لأنها هامشية إذا ما قيست بمحطات الرحلة التي يتشكل منها فضاء الرواية.

ــ قصة السارقين الحذرين (موسى وعيسى) ودهشتهما من الرقصات التي كانت البقرة تؤديها بشكل عجيب.

ــ القصة مع الجرادة التي شك فيها محمد ــ البقرة، خوفاً من أن تكون أحد أصدقائه الذين مسخوا وحوّلهم أحد دكاترة الحكومة إلى حيوان ضئيل (17).

ــ لحظة اللقاء بالأعمى الذي شدّه من قرنيه بقوة لأنه هو منقذه بينما لا يؤكد فعل الأعمى إلا على شيء واحد، وهو أن محمداً ما يزال يتمتع بكل الصفات التي تسرق إنسانيته.

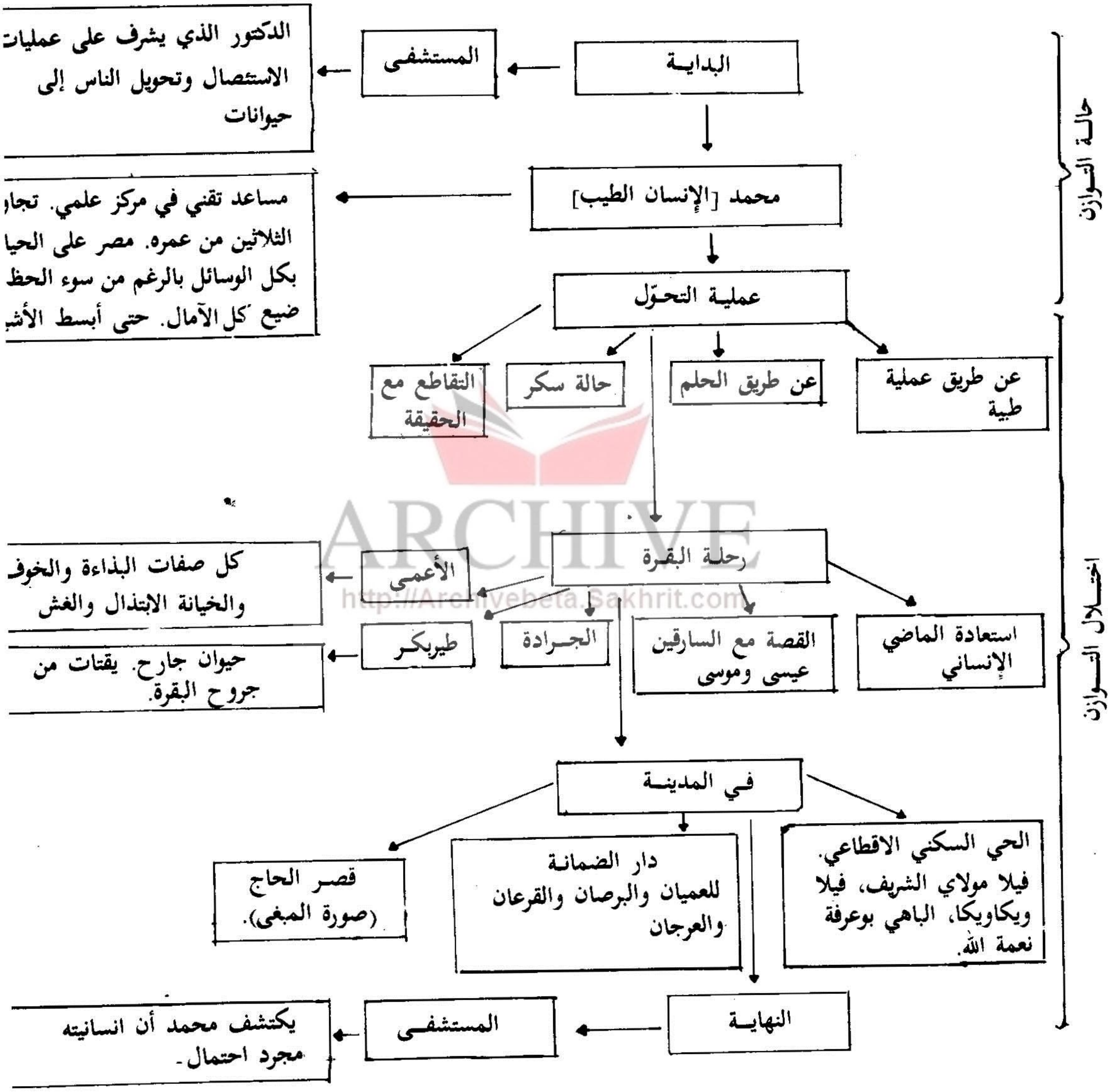
---

14) الرواية. ص = 81.

15) الرواية. ص = 88.

16) الرواية. ص = 15.

نستطيع الآن أن نلمس الخطوط الدقيقة التي نسج عليها هذا النص الأدبي، وهي خطوط لا تلمس بسهولة، بل تحتاج إلى تفكيك أولي ثم إلى إعادة بنائها من جديد وفق ما تمليه بنية النص العجائبي التي لا تعترف كثيراً بالحدود العقلانية والمنطقية، ويمكن أن تسجد هذه البنية من خلال الخطاطة التالية التي تؤكد النهايةُ فيها على أن النص بدأ ينتقل من العجائبية المحض، باتجاه أفق نص سحري وإن كان فقر الأدوات السحرية، وغنى العالم الروائي، توقفه على الأقل عند حدود القطيعة والتساؤل مع مميزات العجائبية Le Fantastique.


حالة التوازن
اختلال التوازن
البدايـة
المستشفى
الدكتور الذي يشرف على عمليات
الاستئصال وتحويل الناس إلى
حيوانات
محمد [الإنسان الطيب]
مساعد تقني في مركز علمي. تجاو
الثلاثين من عمره. مصر على الحيا
بكل الوسائل بالرغم من سوء الحظ
ضيع كل الآمال. حتى أبسط الأش
عمليـة التحوّل
عن طريق عملية طبية
عن طريق الحلم
حالة سكر
التقاطع مع الحقيقة
رحلـة البقـرة
الأعمى
كل صفات البذاءة والخوف
والخيانة الابتذال والغش
استعادة الماضي الإنساني
القصة مع السارقين عيسى وموسى
الجـرادة
طيربكـر
حيوان جارح. يقتات من
جروح البقرة.
فـي المدينـة
الحي السكني الاقطاعي.
فيلا مولاي الشريف، فيلا
ويكاويكا، الباهي بوعرفة
نعمة الله.
دار الضمانـة
للعميان والبرصان والقرعان
والعرجان
قصـر الحاج
(صورة المبغى).
النهايـة
المستشفـى
يكتشف محمد أن انسانيته
مجرد احتمال.

3 ــ 1 يتضح من خلال هذا السرد النقدي، أن الكتابة الواقعية بالمعاني المألوفة، أصبحت عاجزة عن أداء الوظيفة الابداعية، في مجتمعات تتغير بدون ضوابط ولا قوانين، وأن الحياة اليومية أصبحت توفّر الأسطوري والعجائبي في التفاصيل الاعتيادية، من المنطقي أن نقول إن إنساناً معارضاً

سياسياً، قد أذابته السلطات الحاكمة بالاسيدات (وقد حدث فعلًا) خوفاً من تصلبه ومواقفه. وأن رجلًا قتل زوجته ثم قطّعها قطعة قطعة ورماها في كيس الزبالة، لأن ساحراً في القرية أكّد له خيانتها، وهكذا... هذه الأمور في المجتمعات العقلانية من الصعب أن تُستوعب لأنها تقع خارج التصور العقلاني، بينما في المجتمعات الثالثية، تعيش هذه الوقائع معنا يومياً، بل نتنفسها مثلما نتنفس الهواء، ولا أبالغ إذا قلت إنها فقدت الكثير من عجائبيها نظراً لألفتها، فالخرافي أصبح ممكناً، والواقع الانحطاطي يوفر إمكانات هذه الكتابة ولهذا فنص مثل نص «أحلام بقرة» يمكن قراءته انطلاقاً من هذا المنظور. ربّما كان هذا المنظور معطى خارج نصّي .Extra. Textel ولكنه ضروري، وإلاّ لن يكون هناك تأويل مقبول من الناحية الأدبية أو غيرها. فالفعل التجريدي، الذي يوحي به هذا النص يحوّل صفات الناس المباشرة، من كيانات مستهلكة في الحياة اليومية، بكل تفاصيلها، إلى دالات في سياق الصيرورة الزمنية للرواية من أجل الوصول إلى رسم صورة عن حياة بدأت تخسر حميميتها. ولهذا فنص أحلام بقرة، يستمد وجوده كنص من إتقانه لهذه المعادلة الصعبة، ومن إمكانية إعادة خلق الحياة ورؤيتها من زاويتها التي لا تجد منطقها إلاّ في اللامنطقي. أي اللغة، والعجائبية. فاللغة في هذا السياق تفقر جانبها الوفاقي Le côte Conventionnel، وتقطع الكثير من علاقاتها مع دلالاتها المسبقة، لتقترب بدورها من سمات العجائبية. فحتى التركيز على التشوهات الاجتماعية التي تقدّمها الرواية، في سياقها الأدبي العام، لا تتم وفق صورتها المبالغة ــ المألوفة، ولكن عن طريق تضخيم اللامألوف ومبالغة المبالغة، لأن الحياة التي نعيشها تجاوزت الحدود العقلانية المقبولة، والكتابة الأدبية في حاجة إلى تجاوز المألوف الذي خسر غرابته منذ زمن بعيد،والخطاب الروائي المُنْشأ داخل هذه الآلية، هو خطاب يجهد نفسه من أجل تحويل المستحيل إلى إمكانية، وإلى مادة للكتابة الأدبية، تكثف اليومي وتجرده من ظرفيته وحدوده الزمنية، لأن ما يحدث في الحياة أكبر أحياناً من أن تسوعبه الكتابةُ ذاتها. المأساة تبدأ من المستشفى المدينة (محطة زمانية ومكانية) وتنتهي. فيه يولد الإنسان على يد الطبيب وينتهي مصيره بين يديه، خصوصاً عندما ينغلق الأفق ويتكوّم داخل ذاته. المستشفى هوالموت المجاني، ولكنه قانوني في الوقت نفسه، والدكتور هو الجزار المحترف، الذي لا تملك أية سلطة تشريعية، حق الوقوف في وجهه، أليس محمد ــ البقرة، ضحية هذه المؤسسة القمعية التي تتعدى خطوط المستشفى، لتمس المؤسسة المريضة التي لم توجد إلا من أجل مزيد من التبقير والتبليد، والكذب المقنّن ؟ فالتجربة التحررية العربية، والثالثية عموماً انتهت مشاريعها إلى الحضيض، مع أنها قبل ثلاثين سنة، كان الخطاب آخر، بل أن المؤسسة الساهرة على تتفيه الانسان ــ كلما افتقد هذا الخطاب السياسي ــ الاجتماعي أصالته ــ نمّقته بالديماغوجيا التي تبرر المأساة، تبرير كل الهزائم، حتى اغتيال العقل، واستحضار عصر الانحطاط الثاني، ومحاكم التفتيش المقدّس، لقد هزم الخطاب الذي تنتقده الرواية من الموقع العجائبي، لكن معه هزمت أجيال بكاملها، حولت إلى أبقار مهمشة بعدما سرقت منها حميميتها ونضالها.

مجتمعات تؤسطر كل شيء، حتى الكذب صار بين ليلة وضحاها حقيقة والحقيقة صارت زيفاً، ومنذ أكثر من ثلاثين سنة والناس يجترون هذه الكذبة الجميلة التي تحاول الرواية أن تقف في وجهها وهذا ما كان يُنشيءُ في الكثير من الأحيان خطاباً أيديولوجيا مناهضاً للرتابة والموت البطيء. وقد يبرز هذا الخطاب من خلال المتكأ الساخر كمحاولة للبحث داخل البنية المهروسة عن استجابة ما، غير مستعدة لدفن حميميتها وأملها المؤجّل بقرار سياسي، أو بمرسوم رسمي لأن الأمل نفسه، بالرغم من

الاصرار الكبير لمحمد، يظل مجرد احتمال، إنسانيته ذاتها في خطر. ولهذا، لا نستغرب إذا كان الماضي والحاضر هما المسيطران على النسق الروائي. محمد عندما يهزم، وهو مهزوم بشكل دائم، يرجع إلى داخله، إلى الماضي، أي إلى الوهم الجميل، الذي بيّضته الخطابات البلاغية اليومية. يبحث عن بقايا البؤر المضيئة أو يصطدم مباشرة بالحاضر، ويعيشه مجبراً هو لم يختر أن يكون بقرة. المؤسسة التي تطحنه هي السبب، ولهذا فقد أكلت الزمن القادم، ابتلعته سار الزمن نكتة، الزمنان المؤكدان هما الماضي الوهمي، والحاضر الانحطاطي، وما تبقى فهو من قبيل المزاح، ومجرد احتمال قد لا تختصره الحياة اليومية ولا تؤكده، بل تنفيه، وإنما يعيده الحلم إلى الواجهة، أو لحظة السكر. وحتى عندما يحضر هذا الزمن، فهو أكثر قساوة من الزمنين الماضي والحاضر إذن، فالأزمنة الروائية المختارة، تستجيب للمعطيات التي يفصح عنها النص، أو يوحي بها. ولهذا فالعنف والمبالغة(17)، مبرران أمام عينة بشرية ــ روائية فقدت، بل قطعت صلتها بالمستقبل الذي انتظرته منذ أكثر من ثلاثين سنة ولكنها عندما استيقظت ذات صباح، وجدت نفسها تعيد إنتاج أزمنة عصور الانحطاط التي عادت إلى الواجهة من جديد،وهذا نفسه ليس بعيداً عن الأنماط العجائبية لتصور الحياة في كل تفاصيلها.

★ فالنص بهذا المعنى المثار، هو خطاب اجتماعي ضمن غلاف عجائبي يلحّ على الحرية المسروقة وعلى الفرحة الطفولية وعلى الأشواق المؤجلة، وعلى البحث عن عيون جديدة للأعمى لكي يرى الحياة بعينيه دون أن يستعين بقرني بقرة، والبحث عن مجتمع يغير المستشفى ويؤنسنه، ويبيد المؤسسات القائمة التي لم تتعلم إلاّ صناعة البلاغة ونفي الحقيقة، من هنا تفهم يشكل واضح العلاقة الصدامية الناجمة عن علاقة غير متكافئة أبداً بين محمد ــ الرواي البطل، من جهة، ومجموع مواجهاته اليومية. لتصبح الرحلة في النهاية هي رحلة المخبوء، رحلة اللاّوعي الذي لا يستطيع أن يهادن الابتزاز والابتذال، حتى عيسى وموسى يفقدان معنى النبوة والقداسة، ويتحوّلان في هذا العصر إلى مجرد محتالين وسارقين، محمد يحمل تاريخاً كبيرا (ولو كان هذا التاريخ خاصاً جداً)، ولكن كل ذلك غير كاف أمام عيسى وموسى اللذين احترفا قطع الطرق والسرقة وربما القتل. الاحساس بالقداسة افتقده محمد، منذ أن حولته المؤسسة القائمة بمختلف أنظمتها إلى بقرة، فقد الاحساس بالتمايز، ولهذا أول ما اقترب من عيسى وموسى عرف مسبقا أنهما ليسا أكثر من محتالين، وبالتالي لم يبق أمامه سوى الاحتيال (الرقصة التي أرعبتهما) لأنه في حاجة إلى النجاة بجلده. يتمنّى أن يقص عليهما قصته، ولكنه لا يملك لا اللسان، ولا الحالة ذاتها، فقد خسر علاقته بالانسان. وهذه التراتبية والانتقائية في الأسماء لها دلالاتها : موسى. عيسى. محـ د. ويمكن أن تفجر هذه الدلالات إلى أكثر من هذا التصور، لأن بنية النص المتميزة تتيح هذ الإمكانية وتوفرها. مجريات الخطاب الروائي بكاملها، كما لاحظنا تبدأ بالضياع، وافتقاد الطريق والبحث عن المسلك الصحيح عبثاً «وأحسب أن ساعة مرت أو يزيد، حين تنبهت إلى أني فقدت علامات الطريق. كان المساء مضاء بنصف قمر، وأنا أخطو في عالم لا أدرك أنه مليء بالاعداء(18)»، وتنتهي، في الصفحات الأخيرة من الرواية بنفس التردد، وبضياع أكثر قساوة «نسيت نفسي من أنا بعد ذلك، وحاولت أن أقاوم، ورأيت ألوانا متداخلة قبل أن تختفي ليحل محلها بياض مشوب بحمرة وسواد، ثم غابت الألوان ولم أعد أسمع سوى

---

17) Todorov . T. introduction à la littérature Fantastique. op. cité p = 146. (Pour plus de details sur les relations entre le Fantastique et les formes excessives que les différentes transformations)

18) الرواية. ص 5.

صوت نبض ضعيف، يتلاشى ولا أكاد أدركه حتى يغيب عنّي نهائياً وغاب السمع بعد ذلك، حين أدركت أن هوتي عميقة، عميقة و سحيقة»(19) أعتقد أن العجائبية ــ السحرية، لتنحصر بين داخل المسافة الفاصلة بين اللحظة الأولى، وخسران العلاقة مع المجتمع (داخل الرواية على الأقل) لم يعد يوفر الحدّ الأدنى من المنطق والعقل. هذه العجائبية، التي تتحول داخل المأساة، وعبر المسار الروائي إلى وسيلة فنّية، لاستثارة المأساة الموجودة تحت باطن اليومي المألوف. من هنا فالكتابة، داخل هذه الرواية تنشأ من عصابية المواجهة، داخل الجنون الذي يغيب فيه الزمن وتحضر متعة النص المؤلمة(20) : التي تنحت من القساوة حقها في القول والرفض وتجاوز المعقول لأنه لا وجود للمعقول في مجتمعات قادرة على تحويلك إلى بقرة بكل مواصفاتها الحيوانية.

3 ــ 2 لا يوجد نص ينشأ داخل جزيرة أو على أطراف الفراغ. الحلم المشروع قائم. كل نص يحلم بأن يخلق استقلاليته، لكن هذه الاستقلالية، تقوم داخل مجموعة من الحوارات المختلفة مع نصوص متعددة. من هنا يمكن استيعاب التأثيرات المختلفة التي نلمسها داخل أحلام بقرة، والتي تعلن عن حضورها إمّا مباشرة أو ضمنياً. ليست وظيفة بحث ستهدف القراءة البسيطة لنصّ من النصوص استجلاء، والتنقيب عن كل النصوص التي تشكل متكئاً لهذه الحوارية، ولكن نحاول أن نلمس كيف يتأسس الخطاب، وربما البنية الروائية بكاملها على نص أو نصّين أو أكثر. سنكتفي هنا بملامسة عملين بشكل أساسي :

ــ الحمار الذهبي أو التحوّلات لأبوليوس(21)
ــ التحوّل لفرانزكافكا(22) أو المسخ.

ربما هناك نصوص أخرى سنذكرها في سياق الحديث العام. هذه المحاورة تأخذ طابعين أساسيين أحيانا تلامس النص من بعيد، وأحيان أخرى تتداخل معه بنائياً، وحتى في الكثير من الأفكار. وهذه التناصّات بدورها ذات حدّين، إمّا أنها تقدّم نصاً عاجزاً عن خلق تمايزه وخصوصيته، وإما أنها تساعد على البحث عن الخصوصية من داخل هذا التأثر العام.

نجد في ألف ليلة وليلة الكثير من هذه التحوّلات وهي تنتج في الكثير من الأحيان، نتيجة موقف مضطرب، فتحدث نوعاً من اختلال التوازن، الذي سرعان ما يعود في نهاية القصة كما ابتدأ في مستهل النص النثري. وهذه السمات البنيوية تتكرر في الكثير من النصوص ذات الطابع العجائبي. وفي قصة «الجسد ــ Le corps» القصيرة لروبير شيكلي Robert Shekley (23) تبدأ الوقائع بشكل التالي : عملية عجيبة لزرع جسد حيوان في عقل بشري. والقصة بهذا، تقوم بالعملية العكسية التي حدثت في نص «أحلام بقرة». زرع مخ بشري في جسد حيواني. وفي الحالتين ينتهي الانسان إلى الاقتناع بأن ما حدث له، يدخل ضمن طبيعة الأشياء التي أصبحت أليفة. وأنه حقيقة حيوان. وأن ما حدث له كان يجب أن يحدث. لكن كل هذه النصوص التي تضع «أحلام بقرة» ضمن سياق التساؤل

---

19) الراوية. ص 86.

20) Roland Barthes. le plaisir du Texte. editions du seuil Paris 1973. p = 13

21) Apuleé : L'âne D'or on les metamorphoses. Folio gallimard Paris 1958.

22) Kafka. F : la Metamorphose gallimard. Paris 1955.

23) Apuleé : L'âne D'or. op. cité. P= 20

والجدل يختزلها نص مثل الحمار الذهبي لأبوليوس. المواجهة بين النصّين. توفر الكثير من شروط التناص والحوارية واستمرارية النص الواحد الذي كلما تجدد تحرر من الكثير من قيود الكتابة واللغة (المفترضة) واستمرارية المأساة البشرية التي تتجدد مثل الجرح. فالحمار الذهبي داخل هذا السياق لا يشكل فقط خلفية لموضوع «أحلام بقرة» ولكن لشكل القراءة، قراءة المجتمع، التي تتجاوز الوعي البشري وتنقب داخل المخبوء وداخل اللاّوعي. الحمار الذهبي يقرأ قراءة متأنية، في سياق انهيار العقل، واضمحلال المركزية الرومانية وتفككها. بحيث لم تعد روما هي معبد الثقافة ولكنها انسحبت، أو بدأت تفعل ذلك، تاركة مكانها لمناطق أخرى مثل أثينا. واحلام بقرة تقرأ ضمن نفس السياق، مع تحوّل وجه العصر فقط. صحيح بين القرن الثاني الميلادي والقرن العشرين مسافة، ولكنها في الجوهر رحلة واحدة ضد االعقل الظلامي الذي يستفزك في حميميتك. فمواجهة السحرة، واباطرة القضاء الروماني، لا تختلف كثيراً من حيث الجوهر عن مواجهة جلاوزة و «طحّاني» هذا الزمن. اتّهم «لوكيوس» بالسحر والشعوذة، ويتهم «محمد» بالجنون، لأنه فكر بصوت مرتفع. إنه أصبح بقرة لا تصلح ألّا للشوكة والسكين. تقاطع أحلام بقرة، يقرأ ضمن هذه السيرورة. ليس انهيار الامبراطورية الرومانية، ولكن انهيار المشروع الاجتماعي في المجتمعات الثالثية Tiermondiste التي خسرت الحاضر والمستقبل. فالرّاوي المفترض — Le scripteur في كلا العملين، هو الصوت المخفي داخل اللاّوعي، الذي يضع كل شيء على المواجهة، ويخرج المخبوء. وحين يخرج، تتم العملية بدون حدود لأنها تستنجد بأداة الكتابة التي لا حدود لها : العجائبية. وهذا يوفر إمكانية جديدة لفهم لا محدودية العجائبية، أليست هي البحث المطلق الذي يخرج الكلمة، من شرطها السجين، ويحمّلها بأكثر الدلالات اتساعاً كمقدمة لإلغاء صورتها المحدودة ؟. انطلاقاً من هذه الرؤية الفلسفية الأفلاطونية التي ترى أنه «يجب على الروح الفردية (الذاتية) أن تموت لترى الحقيقة الالهية» يَتأسس جزء كبير من فلسفة الكتابة عند أبوليوس، أو فلسفة الخطاب عند «لوكيوس» بطل الحمار الذهبي، وتتأسس فلسفة الرفض عند «محمد» البسيط، الذي كان عليه أن ينتفي داخل جسد بقرة، لكي يصبح اللاّوعي المقهور ممكن الظهور، محمد تحول إلى بقرة، عن طريق عملية طبية أو عن طريق حالة سكر، أو عن طريق الحلم، لا يهمّ، لأنها كلها مظاهر لحقيقة واحدة تجد تعبيرها في العجائبي اللاّ محدود، وفي فن الرحلة الذي يخلق أفاق تعبيرية غير محدودة، في الرحلة يستطيع «لوكيوس» أن يعيد ترتيب الحياة بكاملها. أن يعيش الازمنة بقوة، ويستطيع «محمد» أن يستعيد حميميته، وأن يواجه رداءة عيسى وموسى، ورداءة الأعمى وطمعه، ومخالب طيربكَر، لكن في الرحلة كذلك يتأكد كل منهما أن حياته، وسط النظام القائم لا تساوي جناح أدنى الحشرات. هذا الخطاب السياسي أحيانا والاجتماعي أحيانا أخرى، والثقافي في الكثير من الأحيان يتأسس على هذه الحالات الرافضة ولهذا يمكن أن نفهم انسحاق اللغة التي تتحوّل إلى خوار «معووووه...» عند محمد وتتحول عند لوكيوس إلى نهيق أو كما يقول فكتور هيجو «لنستمع إلى الطريقة التي ينهق بها الانسان(24)» وتُلغى نهائياً من الدائرة أو تختصر المسافة الفاصلة بين الإنسان والحيوان، لتتحول إلى مجرد حرف داخل الأبْجدية [بَـشَر — بَـقَر]. داخل المسافة الفاصلة بين حرفي ق و ش، فسحة صغيرة يحوّل فيها الإنسان ويغتال، وتنزل فيها البلاغة البشرية لتتحوّل إلى مجرد نهيق أو خوار بقري. داخل الرحلة يستحضر

---

24) Apuleé : L'âne D'or. op. cité P = 27 preface de Jean - Louis BORY.

الخطاب وتستحضر أدوات الخطاب ذاتها التي تتأسس بنية الرواية من خلالها. ويمكن حصر منظومتها الداخلية بالشكل التالي الذي يُظهر التداخل بشكل واضح.

1 ــ **قبل التحول** : يعيش البطل ــ الراوي حياة معقولة، بالرغم من الصعوبات المحيطة إذن هناك لحظة توازن ــ Un Equilibre في الحياة كما يقول تودورف T. Todorox. محمد، يقاوم الابتذال ولكن له حميميته الخاصة. لوكيوس. لم يكن هناك شيء يعكر صفو حياته مع حبيبته فوتيس بالرغم من عصابة مدينة هوباتا التي يتلذذ أعضاؤها بقتل من يمر عليهم. فحالة التوازن مشتركة.

2 ــ **لحظة التحوّل** : كل من محمد ولوكيوس، خضع لعامل خارجي لم يختره هو وفي ظل تلك الظروف نفسها حتى ولو اختار الانسان، فشروط الاختيار غير ناضجة. يتحول محمد بقرة بواسطة الطبيب لحظة سكر. حلم. ويتحوّل لوكيوس عن طريق الخطأ، عندما شرب المحلول الذي تحول بعده إلى حمار ذهبي وحين حاول أن يقلّد الساحرة بامفيلي في حركتها لكي يطير مثل النسر، كان قد تحول إلى حمار «كل ما حدث أن شعر ذراعي اخشوش شيئاً فشيأ وتيبس جلدها وصلب ... ولحق التعبير نفسه قدمي وأحسست بذيل طويل ينبثق من أسفل عمودي الفقري عند العصعص. ثم انتفخ وجهي واتسع فمي وتدلت شفتاي(25) من هنا تبدأ لحظة اختلال التوازن الذي يحكم أغلبية القصص العجائبية.

3 ــ **عودة التوازن** : حين يعود التوازن إلى طبيعته، تغادر الرواية الفن العجائبي المحض لتصب مباشرة في الغرائبية خصوصاً عندما تسقط كل المعلومات التي أخلت بالتوازن. لكن محمد مصر حتى النهاية على المشي وراء العجائبية، لأن الاختلال صار هو القاعدة والتوازن هو الشذوذ في عرف مجتمعات تسير نحو حتفها. حتى لوكيوس الحمار يجد صعوبة كبيرة جداً في انتظار الربيع وظهور زهور النجاة، التي تخرجه من دائرة الحيوانية.

وفي الرواية تقاطعات أخرى يمكن أن تلامسها دراسة معمقة متخصصة في جانب التناص والحوارية بين النصوص الروائية المتقاطعة.

هناك نص روائي آخر، تتقاطع معه أحلام بقرة من موقع مخالف. فرانز كافكا ونص التحوّل La Metamorphose. الحلم الذي يتحول بعد ذلك إلى حقيقة. تبدأ أحلام بقرة منذ الجملة الأولى هكذا «لم أبتعد كثيراً. كنت أتناول العشب وأنتش ما أراه طرياً بعد أن أزيل عنه التراب»(26) أي أن عملية التحوّل كانت قد حدثت وصارت حقيقة وينشأ الخطاب الأول من خلالها. وتبدأ رواية التحوّل لكافكا بالجملة التالية : «ذات صباح، بعد الاستيقاظ من حلم مزعج، فتح غريغوار Gregoire Samsa عينيه في سريره وقد تحوّل إلى حشرة(27)» نلاحظ أن لحظة الاختلال تبدأ من الكلمة الأولى، نخّمن بالتالي، أن كل ما سيحدث لا حقاً إما أن يكون إعادة بناء وتركيب للماضي، أو عيش الحاضر بقساوة. هذا ما يحدث بالفعل لمحمد، ولصامصا الذي ينتهي إلى الاقتناع بأنه أصبح حشرة طفيلية. في البداية يواجه صعوبة السؤال، لكن مع الزمن يتحول كل شيء إلى حقيقة ابتداء من جسده، وانتهاء بأكله وعلاقته مع عائلته. ويتعود غرغوار صامصا على حياته الحيوانية. فالنص العجائبي انطلاقاً من

---

25) لوكيوس أبوليوس. تحولات الجحش الذهبي. ترجمة على فهمي خشيم. المنشأة العامة. طرابلس. ليبيا طبعة 2 1984 ص = 106

26) الرواية. ص : 5.

27 Kafka. F : La Metamorphose. op : cité. p = 7.

الاشارة المباشرة أو غير المباشرة، مضمنة بدون توضيح، فهو مدمج داخل الجملة الأولى، ينطلق من الحالة الطبيعية ليصب في الخارق لكي يعطي له في نهاية المطاف، مع المسار العام لعملية القص، بعداً منطقياً اعتيادياً، كافكا يحضر قارئه لتصديقه منذ الوهلة الأولى، من هنا جاءت المقولة الخاصة بعجائبية كافكا وغرائبيته، أن نصوصه يجب أن تقرأ، بوصفها أعمالاً أدبية، وتقرأ في مباشرتها وحرفيتها. فالحدث المصور في التحوّل هو من البساطة، كأي حدث اعتيادي (في عرف القراءة الكافكاوية التي أزالت كل الحواجز، وبالتالي إمكانات التأويل غير المباشر)(28). الحدث الخارق عند كافكا، لا يحدث أي تردّد لأنه يحمل سمة الغرائبية في كل تفاصيله، فهو جزء من لعبة العقل العامة، فهو عالم يخضع لمنطق كابوسي يتحوّل فيه الاستثناء إلى قاعدة، ولا أضيف شيئاً جديداً، إذا قلت أن الكثير من ملامح «محمد» تتقاطع مع «غرغوار» الحشرة الطفيلية. بحيث تغيب داخل الخطاب اللغوي المباشراً تفاصيل الاستغراب، ليصبح العجائبي حقيقة يجب أخذها كما هي، فهناك محاولة جادة لإيجاد العلاقة بين الممكن والمستحيل، لكي يصبح ممكناً داخل خطاب عجائبي تنشأ فيه كل الضمانات التي تجعل من مثل هذه الكتابة إمكانية قائمة لا يصدقها فقط القارئ الضمني، ولكن كذلك القارئ الحقيقي.

واسيني الأعرج
جامعة الجزائر المركزية
كلية الأداب واللغة العربية

---

28) Todorove T. Introduction à la litterature Fantastique. op. cité. p = 180. 181.

«شــرف القبيلــة» ملحمـة الثبـات والتحـوُّل

محمـد بــرادة

«شرف القبيلة» هي الرواية الخامسة لرشيد ميموني الذي يبلغ أربعاً وأربعين سنة. ومجموع رواياته(1)، على اختلاف في التفاصيل، تتخذ من المجتمع الجزائري وثورته التحررية وما آلت إليه، مادّتها الخام، كما تستبطن الأسئلة المتناسلة في غمرة الفعل والتحولات وتجعل منها الهمّ الأساسي. لكن داخل هذا الإطار العام، يُنوّع رشيد ميموني أشكاله وطرائقه الفنية وتخييلاته. ومن ثمّ يمكن أن نسجل، بدءاً، بأن روايته «شرف القبيلة» الصادرة هذا العام، تحمل إضافات وتُؤشر على أفق مغاير، نسبيا، لكتابته السابقة. فإذا كان الموضوع المشترك بين رواياته الثلاث الأخيرة : **النهر المحوَّل** (1982) **وطومبيزا** (1984) **وشرف القبيلة** هو محاولة الإجابة على سؤال : ما الذي جعل ثلاثين سنة من الاستقلال تؤول إلى تشويه الثورة وقيمها وإلى انتشار الظلم والتفاوت ومأزق الأفق المسدود ...، **فإن شرف القبيلة تتميّز بكونها تتلمس الطريق، عبر التخييل، لتقدّم عناصر جواب محتمل، بل وتؤشر على أفق للتجاوز. فضلا عن ذلك، فإن شرف القبيلة** تخصص زاوية التقاط الأزمة وتصوير مشاهدها، لأنها تجعل بنية الرصد وفضاء التشخيص هو قرية «الزيتونة» في أعالي الجبال حيث إحدى القبائل من سكان البلاد الأصليين تعيش فيما يشبه المنفى، قبل أن تتعرض للتحولات القسرية من خلال عملية تُنفّذها عقلية بيروقراطية تتخذ من التخطيط واستيراد التكنولوجيا نموذجاً يُحتذى. بذلك تصبح «الزيتونة» بنية صغرى نُطل من خلالها على مجموع مكوّنات الوضع المأزوم راهناً، سواء كانت مكونات تاريخية أم مكوّنات اجتماعية سياسية. ولأن حصيلة الواقع المعيش تَتَنضَّح بالخيبة والقهر والعنف، فإن الكاتب يُجابه هذه الحصيلة السوداء بعنف الكلام والتخييل ويُوشّيها بأبعاد أسطورية لتتحول إلى حكاية فنية تتعالى عن واقعها فيما هي تنبثق منه.

إننا نعلم أن جيل رشيد ميموني قد وجد أمامه إنتاجاً روائياً على جانب كبير من الأهمية لكتاب جزائريين روّاد من أمثال مولود فرعون، ومحمد ديب، ومولود معمري، ومالك حداد وكاتب ياسين .. وهو إنتاج تَشكَّل خلال حقبة الاستعمار الفرنسي للجزائر وكان مُساوقاً لتبلور الوعي الوطني ثم

---

1) الروايتان الأوليان هما : Le printemps n'est sera que plus beau و : Un paix à vivre، نشرتا بالجزائر. أما الروايات الثلاث الأخرى فقد صدرت باريس عن دار روبير لافون.

لانطلاقة الثورة المسلحة ولذلك فإن الروح الانتقادية ومجابهة الواقع وأسئلته هي سمة ملتصقة بالرواية الجزائرية الحديثة سواء المكتوبة بالفرنسية أو بالعربية، وما أقصده من وراء هذه الإشارة، هو أن بعض مؤسسي الرواية الجزائرية لم يكتفوا باستيحاء فترة الاستعمار وبطولات المقاومة والتحرير، بل إنهم واجهوا كذلك فترة ما بعد الاستقلال ومشكلات التشييد الوطني، وكتبوا نصوصاً هي بمثابة صُوىً ومعالم ينطلق منها كتّاب ما بعد الاستقلال ليطوروها ويعمقوا جذورها داخل وعي الأجيال المتلاحقة.

وفي هذا الصدد أشير، بعجالة، إلى الثلاثية الثانية لمحمد ديب : Dieu en barbarie (1970)

Le Maître de classe (1973)

Habel (1977)

وفيها تصوير للمشكلات والصراعات التي رافقت إنشاء الدولة الجزائرية ورصدٌ للممارسات الفوقية والتطلع إلى سبيل آخر مغاير للنمط الغربي الموروث عن فترة الاحتلال ...

وأشير أيضاً إلى رواية المرحوم مولود معمري «الرحلة» La traversée الصادرة سنة 1982، وفيها انتقاد للانحرافات وإعادة اكتشاف للقيم الأصيلة من خلال العودة إلى الصحراء ووصف علائق قبائل الطوارق وسلوكاتهم المتحررة من المواضعات البليدة والقيود الحضارية الاستلابية ...

لكن رواية **شرف القبيلة** تختلف عن روايات هؤلاء الروّاد بكونها تبتعد عن الخطاطية ونمذجة السلوكات في مواقف فكرية وإيديولوجية، لتتجه إلى استثمار معظم إفرازات الواقع — والسلبية منها بصفة خاصة — في تأثيث عالمه الروائي الذي يأتي مكتظاً بالتفاصيل والكلام ووصف الأشياء.

وهذا ما سنحاول إبرازه من خلال تحليل رواية **شرف القبيلة**.

بناء الرواية

يشتمل النص على ست عشرة فقْرة يحكيها سارد شيخ من «الزيتونة» أمام آلة تسجيل يملكها شاب عُيِّن أخيراً قاضياً بهذه القرية النائية وعاش اللحظات الأخيرة من الحكاية، وأراد أن يتعرّف، على لسان الشيخ، على بداياتها.

وإذا كان النص يُطالعنا، في صفحته الأولى، بعبارة يتلفّظها عمر المبروك بعد عودته إلى الزيتونة وقد عيِّن مديراً للشرطة قائلا لمستقبليه : «عليكم أن تعلموا بأن الثورة لم تَنْسَكم» فإن هذه البداية المرتبطة بحاضر الرواية، ستتوارى سريعا ليبدأ الارتداد إلى الماضي «لأن الحكم على الحصاد يبدأ من البزرة». هكذا يخبرنا ساردنا الشيخ، بعد البسملة والحمدلة، بأن سكان قرية الزيتونة هاجروا من الوادي السعيد منذ قرن ونصف عقب هزيمتهم على يد الغزاة الفرنسيين. جاؤوا إلى هذا الجبل النائي ليدفنوا انكسارهم وعارهم، وليعيشوا بعيدا عن العدو الدخيل وسلطته. ومع ذلك، فإن يد الادارة الاستعمارية تطالهم لتجند بعض أبناء القبيلة ولتراقب حياتهم. وشيئا فشيئا، تمتد الجسور بين الزيتونة والعالم الخارجي. يكون جورجو (كُنْية رجل من القبيلة) العائد من الحرب العالمية الأولى ناقلا لأصداء ما عاشه وشاهده فيما وراء البحار، ثم الأبناء الذين يجندون في الحرب الثانية، وبعد ذلك قيام الثورة الجزائرية والأصداء التي تبلغهم عنها. لكن كل ذلك لا يخلخل نظام القرية ولا يزعزع قيمها وطرائق عيشها الموروثة ... لا تبدأ التبدلات العميقة إلا في عهد الاستقلال وعند تعيين عمر المبروك، ابن القرية، مديرا للشرطة له مطلق السلطة ليفعل ما يشاء. هنا، تأخذ الأحداث، ومعها بناء الرواية، مسارا

آخر، لأن السارد يُعرّج على قصة حسن المبروك جدّ عمر الذي كان قاطع طرق منتهكا لتقاليد القرية ومواضعاتها، يحتكم إلى غريزته وبندقيته ويضرب عرض الحائط بما يردّده إمام القبيلة وشيوخها. حسن المبروك اختطف ابنة عيسى صاحب معصرة الزيت وتزوّجها عنوة وأنجب منها سليمان الذي جاء مغايراً في طبعه وأخلاقه لأبيه، فقد كان منكبّاً على فلاحة الأرض، مسعفاً لجميع الذين يحتاجون إلى مساعدة، محترما لأعراف القبيلة. تزوج سليمان وأنجب عمر وأخته اوْريدة. وكان سليمان حريصاً على صياغة شرف القبيلة مما جعله يتصدى لمبارزة دبّ ضخم كان يحضره مهرّج متجول يتردّد على القرية مرة كل سنة. ولم يصدق أحد أن سليمان العملاق هزم الدبّ الكبير .. واستمرت هذه المبارزة كل سنة بين سليمان والدبّ إلى أن تمكن الحيوان من التغلّب على سليمان وتمريغه في التراب دون أن يهبَّ أحد من أعضاء القبيلة لنجدته. ارتدى سليمان بُرنُسَه وانسحب إلى حقله، وفي الغد وجدوه ميتاً عند جذع شجرة زيتون وخلال تلك المبارزة كان ابنه عمر حاضراً وشاهد هزيمة أبيه واكتفاء سكان القرية بالتفرّج على المشهد، فكان ذلك جرحاً أليماً في نفسه وهو الذي دفعه، وقد أصبح رجل سلطة ، إلى الانتقام من الذين خذلوا أباه ... بهذه النقلة في السرد، تأخذ حكاية الرواية أبعاداً خاصة، وتتضح حوافز ذاتية توجه سلوك ومواقف عمر المبروك إلى جانب حوافز المناخ العام المتعلق بالسلطة وتشييئ الدولة للمواطن.هناك أيضاً قصة وردة وعلاقتها الحميمة مع أخيها عمر التي آلت إلى الإنجاب ... وجميع القصص الفرعية تَنْضَفِر عبر النَّسيج العام القائم على حبكة تخدم الإيقاع السردي وتصبُّ في حقل الدّلالة المنحدرة من النص؛ ذلك أننا نكتشف في الصفحات الأخيرة أن الشاب القاضي، المسرود له، هو ابن عمر المبروك من أخته وردة وهو الذي قرر أن يواجه جبروت والده ويعترض على القرار الذي اتخذه بإغلاق معصرة الزيت ... وتكون المواجهة والمكاشفة، فينسحب عمر إلى بيته حيث يضع حدّاً لحياته ... إن السارد، في الحقيقة، يغدو بمثابة ذاكرة جماعية تؤرخ لقرية الزيتونة ولأحداثها وتحولاتها ... وهو أيضاً أقرب ما يكون إلى منسّق للكلام والأصوات المتعدّدة التي تتناوب على الحكي والتعليق؛ ولأن الحكي يغلب على العرض والتشخيص فإن النص يأخذ طابعاً ملحمياً يتدفّق متلاحقاً ليلتقط شمولية الأحداث والمشاهد وقصص الشخوص ومصائرهم. وبذلك تغدو رواية شرف **القبيلة** شبيهة بجوقة أصوات وحوارات تتجاور داخلها ملفوظات منسوبة لشخوص معروفة وأخرى منسوبة للجماعة أو للقبيلة. وما يبرز، في النهاية، هي الأصوات الناطقة باسم المجموعات التي أصبحت تلتقي على أرض «الزيتونة» : فهناك سكان القبيلة، وهناك المجذومون الذين هاجروا إلى المدينة ثم أعيدوا إلى قريتهم، وهناك الأجانب الذين يعمرون القرية، وهناك المتحضرون الوافدون من المدن للاستفادة من العمران ومشاريع التصنيع بالزيتونة ... هذه الأصوات المتعددة وما تتلفظ من كلام يُضفي على النص أبعاداً بارودية تشخص تشخيصاً لغوياً وأدبياً مناخ التبدلات المتسارعة وتكشف المنطلقات الإيديولوجية للشخوص والجماعات. وبهذا التركيب، فإن الرواية تحقق نوعا من التوازن بين الشخصيات وتعمل على تقليص وتحجيم تلك التي يقدمها الحكي الملحمي وكأنها شخصيات أبطال : حسن، وسليمان، وعمر المبروك. بعبارة ثانية، فإن حضور العناصر التاريخة، وحضور الفئات الاجتماعية التي أفرزها تصنيف خاص متولّد عن تحولات متداخلة، أدّى إلى امتصاص ثقل الشخص البطل، ولفت النظر إلى قوة البنيات والتراكمات المتحكمة في توجيه العلائق والمصائر.

التيمات

إن تركيبة **شرف القبيلة** التي يختلط فيها الواقعي بالأسطوري وتتجاور داخلها الأصوات المتباينة،

وتطمح فضاءاتها إلى ملامسة قضايا المجتمع ومشكلاته في شموليتها، تجعلها أمام حقل للدلالة مكتظ ومتشابك ومتدثر بالالتباس الملازم لكل إبداع فني ناضج. وبالفعل، فإن التيمات متعددة وتأخذ أكثر من تجلٍّ قبل أن تبرز عبر النسيج التخييلي. إلا أن طبيعة البناء التي أشرنا إليها تحول دون تجمُّد التيمة عند معنى أحادي، وسرعان ما تغدو مجموعة التيمات محاورة فيما بينها متواجهة أو متعارضة، بَعْضها يُنَسِّب البعض الآخر، فَتنفسح أمام القارئ أكثر من إمكا نية للتأويل. على هذا الأساس، سنحاول أن نشير إلى أربع تيمات لفتت نظرنا، ملحين على ضرورة إعطاء الاعتبار لتأثير تركيبة الرواية على مجموع التيمات وعلى ما تولده داخلها من جدلية وتناسل.

ا ــ **نقد الماضي** : رغم أن الرواية تبدو في كليتها وكأنها دفاع عن القبيلة المستوطنة للزيتونة وعن نوعية حياتها وتلاحم قيمها، فإن صفحات كثيرة تنتقد ماضي القبيلة. نجد ذلك عند التذكير بهزيمتها وفرارها إلى الجبل، كما نجد نقداً للجمود الذي يطبع التقاليد والعلاقات والسلوكات، وأكثر ما يتجلى ذلك عند الحديث عن سلبية أفراد القبيلة أمام مشهد المبارزة بين سليمان والدبّ وتقاعسهم عن نجدته.

ب ــ **تشخيص التحولات** : يقاوم سكان «الزيتونة» كل ما يحمل في طياته تغييرا للموروث. إنهم يتشبثون بلغتهم وبعاداتهم ودينهم وقوانينهم غير المكتوبة لأن مجموع ذلك يشخص شرف القبيلة. ولكن التحولات تعرف طريقها إلى فضاء القرية أولاً ثم إلى الأشخاص الذين يضعفون أمام بريق التكنولوجيا وإغراءات الحياة العصرية. ومع ذلك فإن التحولات تتشخص وتتمايز بحسب الفئات البشرية التي تلتقي على أرض «الزيتونة». ومن ثم فإن «المنفيين» وهم سكان القبيلة يشخصون موقف الثبات والتشبث بقيم الأجداد في مواجهة مع قيم أخرى أفرزتها التحولات : فنجد فئة «المجذومين» وهم أبناء القرية الذين هاجروا إلى المدينة وتعرفوا على حياتها من بعيد دون أن يُسمح لهم بالاندماج، بل اعتُبروا مجذومين يستحقون أن يعزلوا في أحياء هامشية خوفاً من أن يفسدوا الهواء ويدنسوا الفضاء ! هؤلاء المجذومون نُقلوا قسراً إلى الزيتونة فلم يستطيعوا جميعهم التكيف مع نمط الحياة الموروثة وبخاصة أبناءهم الذين ظلوا مشدودين إلى لألاء المدينة وملاهيها ومُتعها المتمنعة عمّن عاش مثلهم في أحياء القصدير. كانوا هناك على الهامش، وهم هنا في الزيتونة غرباء. ونجد كذلك فئة الأجانب الذين حضروا لتنفيذ اشغال البناء والتعمير بدون أن يهتموا بسكان القرية ولا بتقاليدهم .. إنهم يشخصون قيم التقانة ومقتضيات الحسابات المضبوطة،ثم هناك «المتحضرون» من أبناء الجزائر الذين استفادوا من الاستقلال وجاؤوا إلى «الزيتونة» ليؤطروا مشروع تحضير سكان الجبل وإدماجهم في دائرة الاستهلاك ومحاكاة الحياة العصرية. وكل فئة من هذه الفئات تتبنى قيماً وسلوكات مغايرة لقيم سكان الزيتونة وهي جميعها قيم مضطربة أو زائفة، ممَّا يضفي على قيم القبيلة، خاصة في صورتها الناصعة المستحضرة عبر السرد، تلاحماً مُقنعاً تكتسب معه صفة البديل لما تشخصه الفئات الأخرى. فإزاء التحولات الهجينة التي شوهت القرية وفضاءها، تنتصب من خلال السارد وسلالته، صورة للمنبع الأول الذي سقَى الناسَ قيماً منسجمة وحال بينهم وبين الذوبان في خضم تيارات وافدة ... ولكن كيف السبيل للعودة إلى المنبع وقد باتت التحولات جزءا من الواقع القائم؟

ج. **السلطة** : يشخص عمر المبروك، مدير الشرطة، وجهاً من وجوه السلطة المطلقة التي تلغي إرادة الآخرين ووجودهم وتطلعاتهم. إنه يتحرك بإيحاء من رغباته ونزواته وأيضاً وفق موقعه من السلطة العامة للدولة. وبذلك يحاول أن يوفق بين شيئين : الانتقام من سكان القرية لأنهم خذلوا أباه، ثم تسخير

سلطته لخدمة أغراض الدولة المتعلقة بالتمدين وعصرنة الحياة ووقف الهجرة من القرى إلى المدن. وفي الحالتين معاً تكشف علاقة عمر المبروك بالسلطة عن حالة مرضية ترفض تحمُّل وجود الآخر وتلغي حقه في ممارسة حريته. ونجد في الرواية شخصية أخرى مناقضة لعمر المبروك، هي شخصية المحامي الذي نُفي إلى الزيتونة في عهد الاستعمار ثم أصبح وزيراً بعد الاستقلال وسرعان ما نُفي مرة أخرى إلى الزيتونة لأنه من أنصار العدالة ومعارض لاستغلال السلطة من أجل الثراء والنهب وإذلال الآخرين.

د. **الجدلية اللامرئية** : وأقصد بها تلك الحركة الخفية التي تسهم في إحداث توازن داخل المجتمع من خلال ظاهرات ومواقف لا يمكن دائماً تفسيرها تفسيراً عقلانياً. فنحن نجد في **شرف القبيلة** أربع شخصيات من صُلب واحد، مقسمة إلى زوجيْن متعارضيْن في الصفات والسلوك والمواقف : حسن الجد يُنجب نقيضه سليمان، وعمر الشبيه بجده يُنجب الشاب القاضي الذي يأخذ على عاتقه تصحيح أخطاء والده وإقرار العدل في قرية الزيتونة. هكذا، من صُلب الشرير، المنحرف ينحدر الخيِّر، العادل، المشخِّص لصفاء القيم ورمزيتها.

تقييم وملاحظات

1. تندرج «**شرف القبيلة**» ضمن تقليد مميَّز للرواية الجزائرية الحديثة سواء منها المكتوبة بالفرنسية أو العربية. ولكنها تحمل إضافات واجتهادات في مجال الكتابة والبناء والتيمة وإذا أخذنا في الاعتبار روايات رشيد ميموني الأخرى، فإننا نلاحظ ما يشبه مشروعاً روائياً يتنامى ويتكامل إثر كل نصّ يكتبه، ليقدم ملامح كاتب مهووس بمساءلة المجتمع وإوالياته الظاهرة والمستترة، مفتون بملاحقة التناقضات والصراعات؛ أو كما عبر عن ذلك في أحد الاستجوابات :

«ليست فكرتي هي التي تتحقق من خلال كتاباتي، بقدر ما هي مجموعة معاينات، وتساؤلات، وشكوك، ووساوس تعبر عنها مجموعة شخوص يكشف بحثُها تناقضات العلائق الاجتماعية...» (2)

2. يمكن أن نعتبر **شرف القبيلة** تنويعاً ضمن سجلّ الكتابات المجدّدة للواقعية. فهو إذا كان يحرص على بنية ذات حبكة وعقدة وشخوص، فإنه يستثمر الأبعاد الميتولوجية والتوليد البارودي والاستعارات الجنسية ليقربنا إلى ما هو جوهري وليكشف مشاهد مسكوتاً عنها. وبهذه الكتابة ذات النّفس الملحمي والنزوع الاشتمالي (البانورامي)، يتحول النص إلى محاورة للواقع وتحويره والإيحاء بإمكاناتٍ تجعله على غير ما هو عليه ...

3. إن قراءة **شرف القبيلة** وقراءة روايات شبيهة لها في المنحى العام المستوحي لأزمة تدهور القيم وانسداد الآفاق، تضعنا أمام سؤال لا يخلو من أهمية، وهو : ألا يؤدي استيحاء هذه الموضوعات إلى أن يتقمص الكاتب دور الأخلاقي الفاضح للانحرافات والمبشر بمثُل بعيدة المنال ؟

أعتقد أن **شرف القبيلة** تقدم نموذجاً يُدْحِض هذا التخوُّف، ذلك أن الاستمداد من الواقع وأشيائه وسلوكاته لم ينته، عند ميموني، إلى عملية استنساخ للواقع الخام، بل إنه أخذ، عبر التخييل، طابع

---

2) استجواب أجراه معه حفيظ كفايتي ومنشور ضمن طبعة رواية «طومبيزا» الصادرة بالجزائر سنة 1985 عن دار Laphomic

التشخيص المتعدد الجوانب يمتد من كلام الشخصيات والمحاكاة البارودية للأقوال إلى محاولة طرح أسئلة الكينونة والصيرورة.

وبهذا المسلك، فإن الرواية تبدأ توجد لذاتها، لا لغاية تبشيرية أو للاضطلاع بوظيفة الأدلجة المدفوع عنها .. إننا نقرأها كخطاب ناتج عن الرغبة في التخييل والتأمل والمتعة وإعادة تشكيل العوالم والعلاقات. ومن ثم لا تعود هناك حدود مصطنعة بين موضوعات «ثورية» ملتزمة، وأخرى ذاتية غير هامّة .. فجميع المواد الخام التي يمدّنا بها الواقع صالحة لأن تغدو واقعاً فنيا عبر مسافة اللغة والتخييل وعبر الرؤية المبلورة لملامح الوعي الممكن.

إن **شرف القبيلة** وروايات محمد ديب ومولود معمري التي أشرتُ إليها، وكثير من النصوص الأخرى من الجزائر والمغرب، تلفت النظر بانفتاحها على أفق طوبوي يرفض ما هو قائم مشخّصاً في علائق الاستلاب وإخضاع المواطنين لحياة الاستهلاك وتقديس السلطة .. حياة مُفرغة من نبض الحلم المحفز للهمّة والإبداع ... أليس هذا البُعد الطوبوي عنصراً جوهرياً في العمل الأدبي يتنصّل من وظيفة خادم الإيديولوجيا ومن مهمة إضفاء المشروعية على ممارسات سلطوية تقتل أفضل ما في الإنسان فيما هي تزعم العمل على ترقيته وتقدمه ؟

من هذه الزاوية، أعتقد أن أحد المجالات الأساسية لأفق الرواية المغاربية يتمثل في الحفاظ على استقلالية النصوص تجاه بريق الخطابات الإيديولوجية وسراب الوعود الجوفاء .. فالرواية هي، بامتياز، الشكلُ الذي يستطيع أن يقرن الإبداع ومتعة التخييل بالانتقاد والسخرية عبر التقاط اللغات العميقة الملموسة التي تتحاور وتتجابه على أرض الواقع .. وبذلك تُسهم الرواية في التأريخ، من الداخل، لتجربة مجتمعاتنا المناهضة للتيئيس والسلطوية واحتقار الإنسان.

محمد برادة 27 — 9 — 1989

عين الفرس

واقع الحكاية وحكاية الواقع

مخلوف عامر

في «عين الفرس» الرواية، لا يمكن للقارئ أن يقف على تاريخ محدد سواء أتعلق الأمر بالميلاد أم الوفاة أم البعث. خط الزمن واحد ومتعدد في آن وهو خليط من الماضي والحاضر والمستقبل بشكل يتكسر فيه التسلسل الزمني فيمتنع عن أن نقبض عليه وفق المنطق المألوف. ومهما حاولنا أن نخضع عملية القراءة لمنطق الزمن الواقعي، فإنها تأبى إلا إن تبقى تشدنا إلى زمن الحكي.

وكما أنه اللازمان فإنه اللامكان أيضا. إذ عين الفرس هي كل مكان، وأي مكان هو عين الفرس. وخيط الحكاية ـــ هو الآخر ـــ يمتد عبر الزمن من خلال العنعنة، وكأنه لا بداية للحكي ولا نهاية. وهي في الجوهر حكاية واحدة تردد بصيغ مختلفة.

إن فوضى التأريخ واللامكان وطريقة الحكي تؤدي كلها وظيفة أساسية في النسيج القصصي الذي يجسد الكلي واللامشروط، فيعلو العمل الأدبي عن الواقع الحرفي العياني ويكتسب حقا استقلاليته النسبية التي تميزه كنص أدبي. والأهم من ذلك كله وبفعل العوامل السابقة الذكر، نجد القراءة تحيل إلى ذات النص لا إلى خارجه، أي أن العلاقة المتمثلة في النص والواقع ليست علاقة ميكانيكية مبتذلة تسلب النص الأدبي أدبيته، بل هي علاقة معقدة تحيل من الداخل إلى الخارج محافظة على خصوصية النص من حيث هو نص أدبي.

بناء الرّواية يرتكز على الحكاية ذات الطابع الخرافي، ويطلب إلى الراوي أن يتقدم ليحكيها في قصر الأميرال للامتاع والمؤانسة. ولكن الحكاية من الغرابة بحيث تثير الشكوك والشبهات حول من يحكيها، وكيف لا وهي تدور في محيط الصعاليك الجياع الذين يبحثون عن لقمة العيش بقدر ما

يبحثون أيضا عن الحقيقة الكامنة في أعماق البحر.
الراوي يمتلك سلطة الحكي، سلطة الكلام ومأساته أنه يتوهم بأن ارتباطه بالسلطة صداقة حقيقية، فلا يتوقع مكرا أو خداعا بل يتمادى في التنظير ولا يعطي الممارسة إلا حظا ضئيلا جدا من العناية.

وفي الوقت الذي يغرق فيه في التنظير وتتعزز ثقته في السلطة بكل اطمئنان، تعمل السلطة في الاتجاه المعاكس ويزداد حذرها منه وتجتهد في تأويل أقواله لتبرير المكيدة. ويصدر حكم الأميرال بعزل عين الفرس عن الامارة ونفي الحاكي إليها مكمما وفي عنقه السم على أن يعود بعد تسعين يوما ليتجرع السم في حضرة الحاكم.

أليست هذه هي ماساة المثقف في كل زمان ومكان أليست أزمته في علاقته بالسلطة ؟ لا شك ان جانبا من المأساة يتمثل في الوهم الذي يحمله تجاه السلطة فيتخذ من الحاكم صديقا، ويتمثل الجانب الثاني في كونها تجربة مكررة عبر التاريخ ودرسا معادا لم يستوعبة المثقف. ان هذه الحالة لا تخص شخصا بعينه بعينه في زمان ومكان محددين بل هي حالة علاقة كلية ولا مشروطة.

ويمكن التعبير عن هذه العلاقة بالمعادلة التالية :
الارتباط بالسلطة = النفي = قتل الفكر والشعور وبالعكس أيضا حيث عزل الانسان فكريا وشعوريا هو النفي والنفي هو الارتباط بالسلطة. فلا خلاص إلا بقطع هذه العلاقة.
الحاكي المحكوم عليه «ابن شهر زاد الاعور» لم يبق على نفس النمط من التفكير، إذ جعلته الصدمة يراجع سلوكه وتصرفاته، ولعله يأخذ في الميل نحو ايجاد نوع من التوازن بين النظرية والممارسة، وإن هو حمل قارورة السم في عنقه إلا أن الكمامة لم تمنعه من التفكير كما لم يمتنع الآخرون التقرب إليه والعطف على حاله في المنفى. ولو أنه استغرب ذلك من السكان في البداية الا أنه أخذ يألفهم شيئا فشيئا وكأنه واحد منهم.

مرحلة ما بعد النفي من حياة الحاكي كانت أشبه بتجربة صوفية في عالم الذات والكون، فيها تنكشف الحجب لانارة الرؤيا، ذلك ما جعل القسم الثاني من الرّواية يكتسي طابعا فلسفيا في شكل حوار مع الذات، يتدرج نحو الوعي بضرورة التغيير، بنشدان الربح وتوقع الخسارة. في حين كان الكلام النظري في القسم الأول ينحو منحى القص العام المتلبس بالسذاجة وحسن النية.

مسار الحوار الفلسفي في القسم الثاني يهدف إلى ادراك الذات في بعدها الوجودى والوظيفي وبحكم كون الحاكي ينتقل من العلاقة مع السلطة إلى العلاقة مع المنفيين من قبل السلطة، فان هذه الذات تتجدد بتجدد المحيط وتجدد النظرة إلى المحيط.

ثلاثة أحرف هي (ع ــ ي ــ ن) تشكل عنوانا للقسم الأول من الرّواية، والا حرف نفسها تشكل عنوان القسم الثاني ايضا. وكأن الرّواية في مجموعها عينان، يمكن رسمهما في هيئة عيني انسان وهو في حالة تأمل الواقع والحياة.

فهل العين الأولى تعني الواقع من منظور السلطة ؟ أو هي الواقع من منظور المثقف المرتبط بالسلطة ؟ أو هي المعرفة الظاهرية السطحية التي لا تعين لا على ادراك الذات ولا ما حولها وهل العين الثانية هي الواقع من خارج السلطة ؟ أو هي رؤية المثقف المنفصل عن السلطة ؟ أو هي المعرفة

الباطنية للذات ولما حولها ؟

ومهما تكن الاجابة فان الدلالة العامة للبناء القصصي تشير إلى ما يطرأ على رؤيا ما في طورين متتاليين بحيث كان «ابن شهر زاد الاعور» يرى في الطور الأول بعين واحدة، لان ارتباطه بالسلطة لم يسمح له بالنفاذ إلى جوهر الواقع وطبيعة التناقضات التي تحركه، بينما تمكن ــ بعد تجربته المرة مع السلطة ــ من محاورة الذات والتوصل إلى النهوض بالذات. وبعد هذا فان الرّواية وهي تحيلنا ــ قبل كل شيء ــ إلى ذات النص وجوانيته فهي في الوقت نفسه لا تحبسنا في هذه الجوانية بل تحيلنا أيضا إلى برانية لازمكانية تقتضيها خصوصية النص الادبي وطبيعته.

وهكذا فان العلاقة بين المثقف والسلطة وبينه وبين ذاته، هي حالة المثقف العربي وغير العربي هي حالة وجدت ومازالت موجودة وتبقى محتملة الوجود بغض النظر عن الزمان والمكان والأشخاص، وإذا كان القارئ من خلال العين الأولى ينغمس في جو خرافي / أسطوري يناسب إلى حد كبير مثالية الفكر السلطوى المهيمن، فإنه بالعكس من ذلك ينتقل إلى حوار عقلاني يعيد النظر في المسلمات، عندما ترتسم العين الثانية في متن النص.

واننا بفضل الجو الخرافي / الاسطوري وخلط التواريخ والتكرار ومتعة الحكي والحوار الذاتي لا يجتذ بنا واقع الحكاية كنص فقط، وإنما تجتذ بنا حكاية الواقع بكل ما يحمله من فواجع وآمال.

المصدر : **«عين الفرس»** رواية الميلودى شغموم
دار الامان ــ الرباط ــ 1988.

سعيدة في 1989/9/16

الرواية والواقع : قراءة في زمن النمرود

حسن بحراوي

أرى من حقي، في بداية هذا العرض، أن اعترف ببعض الصعوبة التي واجهتها في قراءة هذه الرواية التي أوكل إليّ الحديث عنها في هذا الملتقى ... وهذه الصعوبة لم تأت فقط من تعقّد وتشابك العوالم التي يعرضها الروائي، أو خصوبة المادة الحكائية التي يقوم عليها بناؤها الفني وإنما جاءت أساسا من طبيعة الكتابة التي تتوسل بها، وتحديدا من اللغة الروائية غير المألوفة التي جنح المؤلف إلى استعمالها في تشييد خطابه الروائي .. وهي، بالمناسبة، لغة بين الفصحى والعامية، وبعبارة أصحّ هي لغة عامية مغاربية صيغت في أسلوب فصيح يجعلها أقرب ما تكون لما عرف باللغة الثالثة أو الوسطى التي سبق لتوفيق الحكيم أن نظّر لها ومارس الكتابة بها خاصة في مسرحيته «الصفقة» ... وباختصار فهي لغة شديدة الإيحاء، غنية بالمجازات والاستعارات وسوى ذلك مما يرتفع بها إلى مستوى اللغة الشعرية الملهمة ...

ولكن، ما علينا ... فكل رواية تعتبر في حد ذاتها تجربة في اللغة وعلى اللغة في المقام الأول وذلك حتى قبل أن تكون تجربة في الوجود أو رؤية للعالم من أي نوع .. ولكن الباحث، ولأسباب منهجية، لا يمكنه أن يقيم وزنا للغة وحدها أو يبني عليها تحليله واستنتاجاته وذلك حتى لا تكون مقاربته للنص الروائي اختزالية تقف عند مظهر مخصوص دون آخر من مظاهر الخطاب الروائي المعروف باتساعه وتنوع فسيفسائه وعناصره ...

إن الخطة المنهجية التي سأسير عليها في هذا العرض تتميز بالنسبية وبأن لا شيء فيها نهائي، إذ أنني سأترك النص الروائي نفسه يقودني إلى طرح أسئلته الخاصة .. وستكون مهمتي هي صوغ تلك الأسئلة ومحاولة الإجابة عليها مستعملا الطريقة المحايثة التي تراعي الانطلاق من النص والعودة إليه والاهتمام بالبنيات الحكائية التي يتضمنها العالم التخيلي الذي ينتجه النص .. وذلك أنه لا بد من ولوج ذلك العالم قبل إمكان التحدث عنه.

يبدو المتن الحكائي في رواية «زمن النمرود» (1) على درجة كبيرة من الثراء والتنوع ممّا يحذو

---

1) الحبيب السايح : زمن النمرود. المؤسسة الوطنية للكاتب. الجزائر 1985. 212 ص. وقد انتهى المؤلف من كتابتها سنة 1981.

بالقارئ إلى التساؤل عن الكيفية التي استطاع بها الروائي أن يضم في عمل واحد كل هذا الركام من الوقائع والعناصر الحكائية المتنافرة ... على أن ما يشفع لهذه الرواية بالذات هو أن هذا التعدد في المادة الحكائية لم يقلّص من حركتها بل ضاعفها وقوّى من إمكانية تأثيرها في العناصر الأخرى.

إن المسألة الصعبة من رواية «زمن النمرود» هي استعمال الكاتب «للحقيقي» وتحويله إياه إلى «تخيلي»، ومع أنه لا يمكننا أن نتصور «رواية خالصة» حيث كل عناصرها تخيلية ومنفصلة عن الواقع فإننا نتساءل حول إمكانية وجود «سرد خام» يكون كل شيء فيه مطابقا للواقع أو يصوّر تجربة أصيلة للمؤلف (2). وبالفعل فإن مصدر قوة هذه الرواية هو أنها تستحضر تاريخا حيا ماثلا لا يزال ... وهي تقوم بذلك بأكثر ما تكون الجسارة والشجاعة مما جعل الرواية إياها تمنع من التداول ويضيّق الخناق على مؤلفها لأنه لم يتردد في كشف بعض الحقائق والأسماء مسبّبا بذلك حرجاً لكثير من الناس الذين يهمّهم أن يبقى ذلك الغسيل في الظل ... وإلى الأبد. وباختصار شديد فإن الرواية تحكي شذرات من التاريخ اليومي لفترة الانتخابات البلدية بإحدى مدن الجزائر مع ما سبقها من تربّص ودسائس وما رافقها من صراع وتمويه ومناورات .. وأخيرا ما ترتب عنها من ضحايا وما أورثته من أحقاد ....وحتى لا استغرق في تلخيص الأحداث التي تأهل بها الرواية، وهي كثيرة فضلا عن أن المقام لا يسمح بذلك، سوف أقوم بتقديم خطاطة أو ما يشبه الخطاطة أطوّر فيها فكرة ترى بأن الرواية، مطلق الرواية، إن هي سوى لعبة قائمة بين طرفين خصمين بالمعنى الصراعي للكلمة ... ويستتبع ذلك أن الشخص المنفرد غير صالح للرواية لأنه لا يستطيع أن يحقق صراعا أو ينخرط في لعبة .. ولذلك أيضا فلا وجود للشخص المنعزل في الرواية (3) كما لا وجود للحدث المعلّق في الفضاء أو للمكان غير المورّط في الأحداث ... إلخ.

وإذن فلا بد في الرواية من وجود معسكرين متناوئين تتحقق عبرهما اللعبة الروائية وتسير سيرها الحثيث باتجاه نهايتها المرسومة. ورواية زمن النمرود لا تشذ عن هذه القاعدة بل إنها تمثل تجسيدا عينيا لهذه الفرضية بما تعرضه أمامنا من مظاهر الصراع بين طرفين متعارضين إن على مستوى الشخصيات أو على مستوى الفضاءات والأزمنة وسوى ذلك من مستلزمات البناء الروائي. وفي هذا الصدد أفضّل استعمال مصطلح التقاطب Polarité للحديث عن هذه التعارضات بين أطراف اللعبة الروائية ضمن رواية «زمن النمرود» :

1 ـــ **التقاطب العاملي** : ويعني انقسام الشخصيات إلى معسكرين متناحرين .. وهذا التقاطب مقترض عن الصراع الإجتماعي والطبقي الدائر بين مصالح ومواقف الفئا ت المختلفة .. ويتميز كل طرف من التقاطب إياه بصفات مشتركة، فهناك من جهة عالم ذرية النمرود (أو شياطين ابن باديس،

---

2) Roland Bourneuf et Réal Oullet : L'univers du roman. Ed. P.U.F. Paris 1972 p 25.

3) Charles Grivel : Production de l'interêt romanesque. Ed, Mouton. 1973. p 120.

وعلى رأسهم أمين (4) وهارون (5) من متطوعي الاستقلال وولد ربيعة (6) والمسعودي (7) والمانكو (8) من رجال الثورة وكلهم يحملون جراح المقاومة في أجسامهم وآثارها على أسرهم .. كما أن لا أحد منهم استفاد من ثمار الإستقلال ... ومن جهة ثانية هناك عالم ذرية الذئاب أو فئة الانتهازيين كعون الله (9) والحرايري (10) ويزيد (11) وكلهم مسؤولون حزبيون وحكوميون يدعون المساهمة في الثورة والحقيقة خلاف ذلك إذ الأول هرب اثناءها إلى تونس والثاني إلى المغرب والثالث إلى التجارة والسوق السوداء .. كما أنهم ثلاثتهم يجمعهم الكبت الجنسي الذي يعبر في حالتهم عن غياب التوازن ويؤشر على فشلهم الذريع في إقامة علاقات إنسانية مشبعة (الأول من خلال علاقته المشبوهة مع أم الشيخ والثاني والثالث عبر رفضهما على التوالي من طرف جازية ويمينة) .. وأخيرا فإن هذه الفئة الثانية من الشخصيات تعيش علاقة صراعية تنافرية دائمة مع الفئة الأولى ولا تكف عن تدبير الدسائس والمكائد لها باستعمال كل الوسائل ولكن بدون جدوى ..

2 ــ التقاطب المكاني : بين فضاء مقهى «تشراك الفم» حيث تصنع وتروج الشائعات وفضاء دار القسمة حيث تحاك المؤامرات الانتخابية وتهيئ المناورات .. وكلاهما فضاء مأهول بالرواد والمنتمين من مختلف الفئات .. وبين الفضاءات الواسعة كالطريق بين مدينة سعيدة وبلول .. وضيعة بلخير وغابة الحلوف التي ستشهد محاولة اغتصاب يزيد للممرضة أمينة ...

وأريد برسم التمثيل لهذه الفضاءات أن أتوقف لحظة عند مقهي تشراك الفم كمكان أساسي في رواية زمن النمرود يقوم بتأطير لحظات العطالة والممارسات المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات لكما وجدت نفسها على هامش الحياة الإجتماعية الهادرة ... وهذه الوظيفة ليست طارئة تأتي

---

4) أمين : رأس ذرية النمرود وكبير المتطوعين، دخل المصنع عاملا ثم أصبح إطاراً وهو ما يزال طالبا في الجامعة وطرد منه لتحريض العمال على مناهضة النقابة الصفراء وقد تمّ اعتقاله من داخل المصنع وسط احتجاج العمال ..

5) هارون : آستقطبته ذرية النمرود يوم حضر مؤتمر الشبيبة، وهو ابن شهيد قتله الاستعمار، ألقي عليه القبض من طرف الدرك لأنه نشر مقالا يفضح فيه فضائع الإقطاعي يزيد ..

6) ولد ربيعة : كاتب القسمة (الحزب) غير المرغوب فيه من طرف الإقطاعييْن الحرايري ويزيد، معلم من دعاة تجديد الحزب، وقد التحق بالثورة بعد القضاء على أحد العملاء .. كما جرح في معركة اللبّة وسجنه الاستعمار.

7) المسعودي : رئيس فوج، شارك مع الفرنسيين في حرب الفيتنام وهرب مع مجموعته إلى المعسكر الآخر وهناك تعلّم الاشتراكية وعاد إلى الجزائر بعد انطلاق الثورة، وهو القائل : «الثورة كما البابور في البحر الحزب الثوري هو قايدها»

8) المانكو : مجاهد فقد ذراعه في الثورة وكل ما ناله من الاستقلال وظيفة عساس في الحزب، رفض نياشين الفرنسيين وسجن بسبب ذلك سنتين. بعد الاستقلال لزم الصمت : «كلامي قلته في الجبل بالعشارية»، طرد من الحزب وعزل بسبب رفضه مباركة ما يقوم به يزيد وعون الله.

9) عون الله : مسؤول كبير في الحزب له أعوان وأتباع كثيرون «دخلها بالعباية ثم قلبها كوستيمات» يتظاهر بالورع ومساعدة الثورة ولكنه في الحقيقة يكره الاشتراكية ويحرّف كلام الرّئيس عن الثورة والحزب «بدعوة العمال والنقابيين ربّي أعطاه قلبة في الطريق».

10) الحرايري : يدعي أنه درس في المغرب وشارك في الثورة، يشترك مع عون الله في التنكر لكل المبادئ وكراهية ذرية النمرود ولا يهتم سوى بمصالحه وإثرائه الشخصي (القهوة ــ الأرض ــ المسؤولية الحزبية).

11) يزيد : منسق القسمة (الحزب)، له أطماع كثيرة ويريد أن يحافظ على مركزه مستفيدا من انتمائه القبلي ولكنه يُواجَه بمعارضة ذرية النمرود التي تقف له بالمرصاد .. يعامل المشتكين في القسمة ببيروقراطية وينتقم من يمينة لعدم مطاوعتها لرغباته.

لخلخلة المألوف والسائد وإنما هي ذات دلالة متأصلة تندمج في بنية ذلك الفضاء وتجعل منه بؤرة للثرثرة واغتياب العالم ومحطة لتناقل الشائعات الرخيصة كشكل من أشكال التعويض عن مأساة الذات الفردية الممزقة (حالة شخصية عوج الفم المعادي للإشتراكية وللطلبة اليساريين والذي يتخذ من هذه المقهى مكانا لتفريخ الشائعات وترويجها ..). ومن هذه الناحية فالمقهى، ومقهى تشراك الفم تحديدا، هو المكان الوحيد الذي يتحول فيه الفضاء الروائي إلى خطاب اجتماعي وأخلاقي عن طريق ترجمة الصفات الطوبوغرافية إلى نظام من القيم تقرره الممارسة الاجتماعية وتبرمجه ضمن تفضيّة محكمة (12).

إن فضاء مقهى «تشراك الفم» سيشكل، من خلال وجوده الموضوعي، المعبر الرئيسي لتفسير الدلالة الطوبولوجية للمكان من حيث هو إطار للحدث الحكائي ومجال لتحرك الشخصيات في لحظة معينة من العمل الروائي، وستكون هذه الدلالة من طراز خاص وسيصعب التعرف على نوعيتها أو نسق بنائها لأنها غير ثابتة ولا مستقرة ولأنها تعيش في بلبلة دائمة ...

وهكذا فبتركيز الرواية فصليها الأول والأخير في فضاء المقهى تكون قد جعلت منه، وبالمقدار نفسه، نسقا مرجعيا ذا دلالة وخطابا رمزيا وإديولوجيا. أفلاَ يجوز القول بأن المسافة الفاصلة بين الفصلين إياهما، وهي تستغرق مجمل الرواية، هي من قبيل المرحلة المحترقة ؟ وهل تكفي النوايا الواعية، المعلنة أو المضمرة، لكي تقنعنا بحياد هذا المكان ومفارقته ؟ ثم ألا يجوز فرضا أن يكون هذا الفضاء تحديدا انعكاسا لوضع الإنسان ورؤيته للعالم ..؟ بوصلة للتوترات اليومية التي يعيشها ومكانا لانكفائه ومعاناته الذاتية ؟

إننا لا نملك سوى الأسئلة لمعالجة إشكالية هذا الفضاء الإستثنائي المفارق ... والحال أن السؤال، في هذا المجال، يغدو أكثر مردودية من الجواب الجاهز المألوف ..

3 ــ التاقطب الزمني : يمثل الزمن الروائي هو كذلك مصدراً لتوزيع الشخصيات إلى عالمين متناقضين، عالم يمثله أنصار المستقبل من شخصيات الرواية مثل أمين وهارون وولد ربيعة .. وهؤلاء رأسمالهم الأساسي هو المنتظر والآتي حتما .. في مستقبل قريب .. إنهم يراهنون على تجاوز أخطاء الماضي وإحداث القطيعة مع مخلفات الاستعمار وأذنابه ممن لا يزالون أحياء يسعون ويؤثرون في الحياة السياسية للبلاد ... وعالم آخر يمثله الرجعيون والظلاميون من شخوص الرواية أمثال الحاج الحرايري ويزيد وعون الله .. وهؤلاء. كما نفهم من منطوق التسمية، لا مكان للمستقبل في حياتهم .. إنهم يعيشون زمنا أحادي البعد يسير بهم في اتجاه الخلف بلا هوادة .. يعضّد هذا الرأي ويبرهن على وجاهته ذلك الاستعمال المتواتر من طرفهم لتقنيات العودة إلى الماضي أو اشكال الاستذكارات المختلفة .. مما يحوّل الرواية إلى نوع من الذاكرة التي تتوالد فيها صور الماضي وتصبح جوابا على التطور التاريخي المعاق ...

إن رواية «زمن النمرود» هي رواية زمنية بامتياز .. إنها على الأصح قصة زمنين متقابلين يوجدان على حافة الصراع .. زمن آتٍ هو المستقبل الذي بدأت تباشيره تلوح في أفق التصحيح والتغيير الوشيك .. وزمن ذاهب يجرّ ذيوله وينذر بنهاية حقبة مليئة بالثقوب ... وبينهما يؤسس الحاضر المتأجج زمنه الملتهب الخاص .. مسكونا بالألم والمعاناة وحابلا بالمخاض واللحظات العسيرة ...

---

12) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، تحت الطبع بالمركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء.

على هامش هذه الخطاطة السريعة التي قدّمناها للتقاطبات في رواية «زمن النمرود» نريد برسم الإختتام أن نتعرض لثلاثة مظاهر أثارت انتباهنا وذلك بكامل الايجاز ..

وأول هذه المظاهر هو جانب السخرية الذي يستحق منا وقفة قصيرة، وقد يتساءل القارئ بشأن هذا الواقع السوداوي الذي تصوّره الرواية وكيف أمكنه أن يترك فسحة للسخرية والدعابة .. ونجيب بأن الكاتب قد وجد ضالته في الأمثال والكلام الشعبي فجعل منهما منجما يمتح منه زاده من السخرية والضحك الذي تعج به روايته ... ولكن أي ضحك هذا الذي ينكأ الجراح ويقتلع المرء من سكونه ويزعزع منه اليقين ؟ عشرات الحكايات عن شعب من الرعاة والخماسة وقد عجزت الاشتراكية على تطويعهم والثورة عن تعبئتهم .. نقرأ في الرواية تمثيلا لا حصرا : «واحد منهم نقصته شمعة يوم دخل القرية — كان الضوء انطفأ — راح للبريد. رفد التيلفون .. ألو العاصمة. اعطني الرئاسة. هه. هه. هبل في هبل.» ص 72 — 73. حكاية أخرى يسوقها الكاتب للنيل من التفكير الخرافي والتعريض الساخر بمن يؤمنون به .. يقول مصورا ما قام به كروم لنيل حب ميمونة دون جدوى : «... سبّبت لها عند طالب. يسكن في «سيدي يوسف»، قالوا عنده حكمة. خمسة آلاف أخذها مني. يوم جيته سألني عن اسمها واسمي، واسم أمها وأمّا، وقال لي : أشر لي محرمة مزرقطة. شريت له. بخرها بالجاوي والحرمل والفاسوخ ... علّقت الحجاب، بعد سبعة أيام جاني خبرها. قالو : خطبوها. ويوم وصلتها المحرمة بسبعة أيام قالوا لي : فتّحوا عليها» ص 122. حكايات وحكايات يبثها الكاتب هنا وهناك لتعرية واقع الحال والضرب بمعول الفكاهة السوداء ضد كل مظاهر الاستيلاب وتأبيد الأوضاع الموبوءة.

المظهر الثاني الذي يفرض التوقف عنده هو النزعة الإثنوغرافية الطاغية خاصة في بحر الفصل التاسع من الرواية حيث يصور فيه الكاتب عرس ولد عواد مستغرقا في وصف جزئيات الاحتفال الشعبي .. ومن المفارقات العجيبة أن الجميع بمن فيهم الشخصيات المتنورة في الرواية ينخرطون في هذه الممارسات (الشراب والتنافس في التبراح أي في التبرع بالنقود على المغنيات والراقصات ...) بحيث يشترك في ذلك الشاف رئيس الدرك والإقطاعي يزيد وهارون وكروم وسواهما من طليعة الشباب الرافض. وفي رأيي فلم يكن هناك مبرر كاف يسوّغ كل هذا المجهود الإثنوغرافي الذي بذله الكاتب .. فقد كان من الممكن مثلا أن يصرفه في تأثيث فضاءات الرواية الذي ظلت، في بعض أجزائها، تشكو من بعض الفراغ والبياض..

علن أن الموضوعية تقتضي مني أن أعترف بأن الوعي النقدي للمؤلف قد أبعده عن السقوط في النموذج الإثنوغرافي العقيم الذي ساد مع رواد الحقبة الأولى للرواية الجزائرية .. وجعله يخفف من غلواء الوصف لأجل الوصف في محاولة دائبة وغير موفقة دائما، لإدخال الاثنوغرافيا ضمن النسيج العضوي للرواية.

لا بد أخيرا من الإشارة إلى الأهمية الإستثنائية التي تكتسيها تلك المجموعة من المداخل والتمهيدات كالإهداء والتقديم والتنبيه مما أصبح يعرف في الدراسات النقدية الحديثة بخطاب العتبات أو الخطاب المقدماتي .. من ذلك الإهداء الذي يرد على الشكل التالي : «إلى شهداء بلادي الأبرار. إلى المجاهدين الشرفاء. إلى كل المناضلين المخلصين. أينما كانوا» وقد توقفت لحظة عند الأوصاف التي يخلعها الروائي على هؤلاء بالتتابع وأثارني ما فيها من تأكيد شبيه بالطوطولوجيا ..

فكما لو كان من الممكن أن يكون الشهداء غير أبرار والمجاهدون غير شرفاء والمناضلون غير مخلصين...! إن هذه التحديدات برأيي تعمل بمثابة خطاب مسكوت عنه وكعلامة فاصلة تدلنا بكثير من المواربة على أنه من الجائز جدا أن يكون هؤلاء، أو بعضهم على الأقل، بغير تلك الصفات .. وإذا صح هذا الفرض جدلا فالرواية ليست موجهة لهم حتما ...

أما كلمة التقديم الصغيرة التي تتصدر الرواية : «قالت جدة مجربة : «الذئب إذا وقع في الكماش .. خلّص نفسه بقطع رجليه بأنيابه الحادة» ... هذه الكلمة الغنية بالدلالات توجز لنا على نحو حكمي كل مضمون الرواية .. وتفصيل ذلك أن ذرية الذئاب، وهي غير ذرية النمرود بكل التأكيد اللازم، مستعدة — لكي تتخلص من مآزقها وتضمن بقاءها — أن تجهز حتى على بعض أعضائها وتقدمها حطبا لإذكاء الصراعات والنزاعات المتأججة .. وكذلك كان أمر هذه الفئة من الشخصيات في الرواية عندما بدأت عروشها تهتز ومواقعها تتهاوى ..

هناك أخيرا هذا التنبيه الذي حرص الكاتب على ايراده مباشرة قبل بداية الفصل الأول من روايته : «الأحداث متخيلة. والأشخاص كذلك. وإن أي تطابق قد يقع. إنما يكون خاضعا للصدفة». إن هذا التحذير أشهر وأوضح دلاليا من أن نتوسع في التعليق عليه .. ولا أقل من أن نعتبره برهانا إضافيا على تورط الرواية في الواقع .. هذا الواقع المليء بالثغرات والنذوب والذي لا تنجح الرواية في تمويهه بل انها لا ترغبُ في ذلك أصلا ... إنه النجاح في الفشل الذي سبق ان تحدث عنه هيجل بصدد بلزاك .. وتلك بعض أسرار المتخيل الروائي يعرضها على الناس.

قراءة سيميائية في رواية
«العشاء السفلي» (1)

رشيد بن مالك

1 ـ مقدمة منهجية.

يندرج تحليلنا لرواية «العشاء السفلي» ضمن المحاولات السيميائية السآلة لمختلف الأنظمة الدلالية المستقرة في النص الأدبي. سنسعى عبر تفكيكنا للنص إلى إقامة مقابلات تساعدنا على ضبط وإستخراج إيزوتوبيات سيميولوجية مختلفة يكون الهدف من ورائها التوقف عند حدود آلية النص وأهم تموجاته الدلالية. العشاء السفلي رواية شعرية مليئة بالمفارقات الزمنية، إنها الزمن الضائع، زمن إيزيس وأوزوريس وعشتار وجلجامش، والنظام الأسطوري الضائع الباني لشخصيتي «ميزار» و «مغران» في تودرة وقصبة النوار بفاس والكونغو والطوغو وأمريكا اللاتينية وغيرها من البلدان. من هنا تأتي الصعوبة في قراءة هذه الرواية التي أسهمت في إنتاجها نصوص أسطورية مختلفة. هذا لا يلغي إجتماعية الخطاب عبر عملية التناص (2) intertextualité، ولا يعني أن نص الرواية يذوب في النصوص الأخرى وإنَّما يعني أن إيحائيته وغناه وصعوبة استساغته نفسها تصدر عن محاورته للنصوص الأسطورية القديمة التي تبدو كنقاط مرجعية مهمة تساعد على فهم العشاء السفلي.

---

1) العشاء السفلي، رواية للكاتب محمد الشركي، من مواليد مدينة فاس، بقصبة النوار، سنة 1958. صدرت عن دار توبقال للنشر 1987.

2) أثار مصطلح التناص إهتماماً كبيراً في الأوساط الغربية ذلك أن الإجراءات التي تضمنتها بدت كتعويض منهجي لنظرية التأثير التي قامت عليها أساساً الأبحاث في الأدب المقارن. تستدعي ظاهرة التناص وجود سيميائيات (أو خطابات) مستقلة تتواصل داخلها سياقات البناء، إعادة الإنتاج، وتحويل النماذج.

2 ـ الدلالات المحورية.

«أمركان، وأبداً يعود.

لنترك الأبراج المرصعة بأملاح الشمس الغائبة، والقباب المضرجة بالطحلب الغسقي، ولننحدر نحوك أنت الطالعة في ليلنا.

ميزار،

ذكراك تزوبع الجسد وتخطف الفكر إلى إقليم حتمي» (3). تبدأ رواية «العشاء السفلي» بدعوة صريحة من الراوي / الفاعل إلى ضرورة التخلص من عالم الظلام والإتصال بعالم النور «عالم ميزار» تسجل إذن ثنائية ضدية على مستوى الخطاب تتوزع عبر عنصري حضور وغياب ميزار تفسر وضع الراوي / الفاعل المأزوم وصراعه مع الحاضر المتوقف الثابت وحنينه إلى الماضي البعيد. يعكس الغياب إرتداد الراوي إلى الماضي وحسرته عليه ــ لم يبق له من الماضي إلّا الذكرى التي وردت في الملفوظ القصصي énoncé narratif مرتين في شكل مناجاة لميزار تسهم في تحويل الغياب إلى حضور. يتحدد الغياب والحضور بالنسبة للحظة الحاضرة (الآن) والزمن الحاضر، وهو زمن تلفظ الراوي / الفاعل ويقابله الزمن الماضي الذي يشمل لحظة إتصال ميزار بمغران.

تساعدنا هذه المعطيات الأولية على فهم حيرة الراوي / الفاعل وإضطرابه :

«... لا بد من إعادة بنائك إذا أردت مجابهة الفجر بدونك.

هل هذا ممكن ؟»

يبرز هذا الملفوظ الإرادة / الفعل vouloir/faire المتوفرة لدى الراوي / الفاعل، وهي تدخل ضمن كفياته الفعلية اللازمة لبناء عالم ميزار، وتشمل الزمن الحاضر أو زمن تلفظ الراوي الفاعل ــ ترتبط الإرادة / الفعل برغبته في تجاوز تناقضات اللحظة الحاضرة ــ

«أمامي الآن ... رسالتك التي تلقيت عبرها خبر عودتك» (4). بدأت معالم مشروع إعادة بناء ميزار تتضح : الراوي / الفاعل يتلقى رسالة من ميزار تزف له فيها خبر عودتها :

«أنا ميزار يامغران .. أنت لا تذكرني .. هل تذكرني ؟

أنا حاضنتك التي كنت تحفر وشم وجهها بأظافرك الطفولية.. لقد عدت إلى الدار الكبيرة بقصبة النوار وليس لي سوى الليلة الأتية .. تعالى لأراك» (5)

في هذا الملفوظ يمنح الراوي / الفاعل المسؤولية القصصية إلى ميزار التي تلتقط آنية التلفظ instance d'énonciation وتحشر مغران في عالمها وتصل زمنها بزمنه. يتحول الغياب إلى حضور ويذوب حاضرها في حاضره، تخرج ميزار من عالم الذكرى إلى عالم الحقيقة؛ ينزلق الخطاب من الأنا المؤكدة بميزار إلى الأنت : تسمي ميزار مغران بإسمه وتضرب له موعداً بقصبة النوار. رغبتها الملحة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

3) نص الرواية ص. 11.

4) نص الرواية ص. 12.

5) نص الرواية ص. 12.

في رؤيته تظهر بواسطة الفعل الإقناعي الذي تمارسه عليه. تمثل الذكريات المشتركة بينهما والمتمثلة في عالم الطفولة عملية من عمليات الإقناع التي تسهم في إقناع مغران بضرورة قبول العقد التلفظي.

تشكل الرسالة وظيفة أساسية؛ فهي من ناحية تحمل خبراً مهما بالنسبة للراوي يخص مشروع إعادة البناء، ومن ناحية ثانية تفتح القصة على فضاء جديد : عالم المقبرة، يصفه الراوي / الفاعل وصفاً دقيقاً. تتحرك حوله العناصر الطبيعية المختلفة لتخلق إطاراً من الحركة حول سكونية الوصف الممزوجة بتيمات الموت والحزن والسلطة والشهوة؛ يحدد الراوي موقع هذا العالم : فاس «واهبة القتل الذي هز الضيافة» (6). يقابل هذا العالم الساكن والحزين عالم الحركة والنداءات (باب المحروقة، المقهى) الذي يتوقف عند «سور قصبة النوار»؛ «كأن هذا السور يختطف العين ويلحقها بالمشاهد الألوفية الراقدة فيه» (7). ابتداء من هذا المستوى من القص تتحول البنية التركيبية والدلالية للخطاب ويتحول شكل الكلمات ليصبح أكثر بروزاً وأكثر سواداً (8). هذا التحول دال؛ فهو بمثابة الإشعار يؤكد فيه الراوي للقارئ أن ما ينقله عبر هذه الملفوظات المجردة من الفعل والحركة يكتسي أهمية كبيرة ويحدد مسار الخطاب، هذه الوحدات المؤلفة للملفوظات على الرغم من إقتصاديتها اللغوية فإنها تخفي كثافة دلالية. تتوزع الوحدات على مساحة النص كالتالي :

المسار الصوري (أ)		المسار الصوري (ب)
هبات السلاطين		نعوش القتلى
مكوس الأمراء		أثواب الأضرحة
مباخر الأعياد		أقفاص المسجونين
قدور الولائم		مجامر الحمقى
عطور الخليلات		سلاسل العبيد
أصواف الزرابي		قوافل الجياع
لحوم الجزارين		أرعدة المحروقين
دفوف السهرات		ثورات الكفاف
↓		↓
الوحدة المعنوية الصغرى		الوحدة المعنوية الصغرى
الحياة	عكس	الموت

نلاحظ هنا برنامجين قصصيين مختلفين ومتناقضين ـــ يهيمن البرنامج (أ) بتنويعاته ومساراته الصورية Parcours figuratifs على البرنامج التقصي (ب) : تفسر هذه الهيمنة طبيعة النظام القائم

---

6) (7)، (8)، ص. 13، 15، 16، 17.

9) أنظر : Greimas (A.J) et Courtès (J), Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette université, 1979, 1986.

المليء بالصراع والتناقض، وتشير التناقضات إلى الواقع المؤلم الذي تعيشه مدينة فاس؛ هبات السلاطين، قدور الولائم تقابلها أقفاص المسجونين وقوافل الجياع، يتعامل الراوي /الفاعل مع اللغة كما لو أنها آلة تصوير، ينقل صوراً صامتة مجردة من الفعل والحركة : هذه الصور لاتحتاج إلى تركيب؛ إنها مشاهد ألوفية راقدة في سور قصبة النوار.

لمجابهة هذه التناقضات لا بد من إعادة بناء ميزار؛ ويبدو لقاء مغران بميزار كشرط أساسي لتعويض الإفتقار manque المعلن عنه في بداية نص الرواية ــ نعني بالإفتقار الذي يحتل مكانة بارزة في التطور القصصي ذلك التعبير الصوري عن الإنفصال الأولي بين الفاعل وموضوع إلتماسه، يلعب التحويل الذي يساعد على إتصال الفاعل بموضوعة دور القطب القصصي الفاعلة المضمرة للإنجاز المتمثل في تملك المعرفة.

تحدد كيفيات التحيين شكل فعل الفاعل، قدرته على الفعل المنبثقة من رغبتها في البحث عن الحقيقة، المعرفة الفعل هي قدرة توقع وبرمجة العمليات الضرورية لتحقيق برنامج قصصي.

المخطوطات، وهي أفضية نصية قديمة، لم تعوض حالة الإفتقار، لم تزح الحواجز التي تحول بينها وبين معرفة حقيقتها. تشكل هذه الأفضية الحافز الذي يرد تحقيق الموضوع المعرفي ممكناً تقدم الرواية الفاعلة النتيجة قبل الفعل : «في السفر عثرت على وجهي العميق، وأطللت على جسدي الأخر، أطللت على حقيقتي» (10).

يؤكد هذا الملفوظ على أهمية السفر في حياة ميزار. يتقدم السفر (أنظر البرنامجين القصصيين (أ) و (ج)) هنا كمسار صوري حققت بواسطته الأداء الأساسي لمختلف الأدوار التيمية :

ــ التعرف على الأخاديد المضرجة بالسوسن والغابات المبهورة باللهب القديم.
ــ شربها الدم مع قبائل الكونغو.
ــ حضورها لطقس الملك الميت في الطوغو.
ــ تعلمها العرافة وأسرار الأفعى المقدسة وإطلاعها على الأساطير القديمة (إيزيس، أوزوريس، جلجامش، عشتار، تموز، بيرسيفون، سيبيل، آتيس).

تفسر المعرفة الأسطورية طبيعة العلاقة الموجودة بين ميزار ومغران : في المقطوعة (ب) تربطهما علاقة أمومة : «كنت قد إستلمتك ملفوفاً في الأقمطة الأولى، فأخذتك وأعطيتك صدري قبل أن يختمر حليبه» (11)، ومع مر السنين تحولت هذه العلاقة لتصبح ميزار عشيقة مغران : «أمسكت وجهك بين راحتي، جذبتك نحوي، ثم وضعت فمي بين شفتيك، أدخلت لساني» (12) يذكرنا هذا الإتحاد المحرَّم بين الأم (ميزار) والعاشق الإبن (مغران) بما كان موجوداً فعلًا لدى الفنيقيين والإغريق في عشتروت وأدونيس، ولدى المصريين في إيزيس وأوزوريس وحورس.

لا شك أن المعرفة الأسطورية والتجارب التي اكتسبتها ميزار عبر رحلتها الطويلة والشاقة أقنعتها

---

10) (11)، (12)، المصدر السابق، ص 26، 22، 55.

بحقيقتها وحقيقة السلطة والشعوب. يكمن سر هذه الحقيقة في القصص الأسطورية التي إطلعت عليها (جلجامش، إيزيس). في قصة جلجامش الملك يسيء معاملة شعبه. الشعب يشكو أمره للآلهة ــ الآلهة تخلق منافسا للملك. وتنتهي هذه القصة الأسطورية بالحكم بالموت على انكيدو ومواجهة جلجامش لحقيقة الموت والحياة (13) تدور قصة إيزيس حول بحث إيزيس عن جثة أخيها وزوجها أوزوريس. يساعدها ابنها حورس الذي ينتقم من ست إله الظلمة الذي تسبب في موت والده، ويتمكن من إعادة أوزوريس إلى الحياة.

إذا كانت قصة جلجامش ترمز إلى العدالة وتدين الإستبداد، وإذا كانت قصة إيزيس تؤكد على الحق وعودة أوزوريس تبعث الأمل في نفوس الفقراء، فإن ميزار، بفعل إحتكاك نص «العشاء السفلي» بهذه النصوص الأسطورية، ترمز إلى الدفء والحنان ــ لقد صارت معادلًا للجذر الذي لا يريد أن يفارق مغران ــ سيظل حبيس ذكرياتها كلما قست عليه الحياة وأبعدته عن الجذر.

تلمسان في 25 ــ 09 ــ 1989

---

13) أنظر : قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري، دار السؤال بدمشق، 1984.

«التفكك» لرشيد بوجدرة ★
الكتابة بأفق مفتوح

محمد الهرادي

«التفكك» هي الرواية الأولى التي كتبها رشيد بوجدرة باللغة العربية أوائل الثمانينات، وذلك بعد ست روايات كتبت بالفرنسية، ولذلك فهي رواية «نقية» لا يشوب الأصل تلك التشوهات المعتادة في عمليات التحويل من لغة لأخرى، والغرض من هذه الاشارة ليس تصنيف الرواية على حدة أو تمييزها عن روايات بوجدرة السابقة انطلاقا من لغة الكتابة؛ أو البحث عن دوافع الانتقال بالتعبير من لغة لأخرى بكل ما تحملة عملية الانتقال هذه من انعطافات في الأسلوب، أو في مكونات المادة الخام للحكي؛ بقدر ما هو التأكيد على أن الغرض الأصلي لهذه «القراءة» هو البحث عن استراتيجية الكتابة من خلال هذا النص، ومعرفة أوجه نشاط السرد، وذلك بغض النظر عن المسافة التي تفصل بين زمن الكتابة وزمن القراءة.

وأول ما يتبادر للذهن لدى قراءة «التفكك» أننا بصدد رواية جامحة، مكتوبة بنفس استرسالي، متوتر، جدالي، تساؤلي، حول ماهية الكتابة التي يحاول الكاتب أن يؤكد من خلالها أن أسئلة التاريخ والمجتمع يمكن أن تكون حافزاً لاقتناص اليومي والمبتذل والشاذ، بل ولجعل هذا اليومي أداة لتوصيل وتشخيص ما يتقصده الكاتب..

وفي هذه الحالة، على القارئ أن يكون صبوراً أمام سيل الكلمات العنيفة، القادمة من معجم منسي أو محظور، وأن يمتلك القدرة على إحيائها، أن يكون قادراً على تقبل سرد يعتمد السير في طرق ملتوية، متعرجة، تنبش في المحظور وفي الغريب وأن ينصت أخيراً إلى ذات الكاتب وهي تدبج الكلمات، وإلى هموم وطن، وإلى الاستيهامات التي ترفضها الأعراف، وإلى المحاكمات والأسئلة الحرجة التي تثير الحساسيات..

★ رشيد بوجدرة : التفكك، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 1982، 279 صفحة.

القراءة، بهذا المعنى، ينبغي أن تنطلق من تعاطف مسبق، ومن تقمص يحاول أن يكون محجوزاً، قراءة تنطلق من أن الرواية هي إحدى إمكانيات القارئ ــ الكاتب. بمعنى أن يحاول القارئ تقبل كتابته وروايته هو، وأن لا يشطب، ــ قدر الإمكان ــ، أو يغض الطرف، عن كل انحراف يفرضه توارد الخواطر..

ويتم اللجوء في تقديم الفضاء العام للرواية إلى تكثيف اللغة التي نادراً ما يلتجيء الكاتب خلالها إلى استعمال علامات الترقيم، وإلى تجميع الخواطر والإحساسات والوقائع والتداعيات، بحيث يمتزج السامي والمبتذل، الذاتي والموضوعي، وتكون الاستطرادات، والتعرجات، والانتقالات في السرد هي الخطة التي توجه الكتابة، خلال كل فصل على حدة، وخلال مجمل فصول الرواية، وهي تتكون.

وقد قسم الكاتب الرواية إلى أحد عشر فصلا دون ترقيم، وهذا يعني أن بالامكان إعادة ترتيب الفصول وخلطها دون أن يحدث اختلال كبير في التكوين العام للرواية، ذلك أن المادة الخام تتم معاودة طرحها كل فصل، كأن كل ما يحكى قابل لاعادة الترميم، لأنه غير مكتمل، وكأن البحث عن مصائر الشخصيات يفرض إعادة البحث والنظر في تفاصيل جديدة، في الماضي أساساً، لملء الثقوب والثغرات.

وتنطلق الرواية في صوغ أطروحتها انطلاقاً من شخصيتين محوريتين يمثلان نواة الحكي : ــ الطاهر الغمري، الفلاح الفقير الذي انتمى إلى الحزب وخرج دون قناعات من حرب التحرير، والمهووس بإعادة كتابة التاريخ وإعادة الاعتبار للموتى و ــ سالمة، التي ورثت ليليات الطاهر الغمري حيث دونت كل الحقائق، والتي ارتبطت بعلاقة ملتبسة معه، يتجاذبها الحب، والوصاية، والرغبة في الاستكشاف.

وهكذا فإن الهدف الأصلي للحكي يبدو مزدوجاً :

1) تقديم الأيام الأخيرة من حياة الطاهر الغمري في شذوذها وانحرافاتهاورغبتها الانتحارية في تصفية الماضي ونزعتها الحادة في تدمير الذات، والانتباذ الذاتي كوسيلة لرفض الحاضر العفن، وذلك من وجهة نظر سالمة «الحاقدة على التاريخ، والمرأة التي شيدت التحدي محوراً أساسياً لحياتها».

و2) إعادة النظر والاستذكار في المصائر المأساوية للأشخاص الماثلين على الصورة التي يحتفظ بها الطاهر الغمري، وهي الصورة التي تربطه بحقيقته الضائعة لدرجة أنها تمثل هويته الوحيدة تقول سالمة :

«فهمت كل شيء عن الأشخاص الخمسة الموجودين على الصورة وعرفت عنهم الكثير، إن عملي يساعدني على جمع الوثائق والبيانات والبراهين والمعلومات، دونت حياة واحد منهم، فتحت ملفات أربعة وملأتها بالأوراق والملاحظات والوثائق، **أولا** : بوعلي طالب. **ثانيا** : أحمد إينال الملقب بسيد أحمد. **ثالثا** : الدكتور كنيون الملقب بالحكيم. **رابعا** : محمد بودربالة الملقب بالألماني يبقى ملفه هو فارغاً : ملف **الخامس** : الطاهر الغمري»

إن الوسيلة الوحيدة لإعادة تشخيص الوقائع المشتتة هي «الانزلاق في شرائح الذاكرة وثناياها وطياتها وغضوناتها، وإلى دوائر المخ وتلافيفه و إلى شوارد الهوس وتلاعبات الوهم..» وبالتالي، فإن مبدأ التناسل، أو التوالد هو ما يميز عمليات استحضار عناصر المحكي، عبر عملية تبادل للأدوار بين

الرواي ــ الطاهر ــ سالمة، بوعي وترتيب مقصود، لا يلجأ فيه أحد منهم إلى الاستئذان أو الإعلان عن نفسه عندما يهم بأخذ الكلمة لاستحضار ماض ممتنع عن التدوين.

ويمكن تبسيط آلية التناسل أو التوالد بالصيغة التالية : يقدم الفصل الأول الصورة الإجمالية للفضاء المكوّن، ولأنشطة الشخصيات في حضورها المادي عبر انتقالات حادة تخضع أساساً لمنطق التداعي والتوارد (الشيء بالشيء يذكر)، ويمكن القول تبعاً لذلك، أن كل فصل من الرواية مكتف بذاته، إلا أن عملية التكون تأخذ مجرى آخر، فإذا كانت الشخصية آ (وليكن الطاهر الغمري) تقدم تفصيلات عن وقائع ومشاعر ومواقف عن ب (ولتكن «سالمة» أو أحد أفراد الصورة)، فإن ب، تمتلك نفس السلطة، في الحديث عن نفسها وعن الآخرين، بنفس اللغة، وباستعمال نفس العناصر الحكائية، وهكذا فإن حصيلة الأفعال التي تؤثر في عملية تنامي الحكي تبقى هي نفسها عبر كل الفصول، وضمن كل فصل على حدة، وما تم المرور عليه سريعا في الفصول الأولى يمكن أن يطفو ويتقولب ويتسع مداره في فصول تالية. إن المساءلة (مساءلة الماضي) هي أساس كل دافع للحكي، ولا يبرز مظهر جديد، أو نواة حكائية مكملة إلا لتبرير هذا الحافز، أو لاستكمال الصورة الناقصة. وإذن فالتوالد هو قيمة عامة تمنح منطقاً ما لعملية ترتيب الفصول، وتعيد بناء ما لا يبنى، وكأن الكاتب وهو يتبنى سرداً خارج القوالب التقليدية «يأخذ بتخطيط التاريخ ويقولبه مع ما ينطوي عليه من تلافيف ولولبيات على أشكالها وكأنها تحاصر الجمل وتخرق الكلمات وتضرب حصاراً على هذا السرد الهائل فلا تعرقله، لا تجزئة ولا تفصيل، وتأتي الكتابة وكأنها جملة واحدة متواصلة، لا فصل يمزقها ولا فقرة تقطع الأمور بعضها عن بعض ... [إلى] أن تأتي التجاعيد الرخوة فتغطي وجوه أولئك الذين يدعون بأنهم يصنعون التاريخ، فيما التاريخ صانعهم» (ص : 270 ــ الراوية).

ولكن كتابة التاريخ من زاوية نظر المحكي هي اختيار غيابي، فالذين يتقصد التاريخ إعادة صياغة حيواتهم لا ينطقون ولا يتكلمون في الرواية. هل لأنهم موتى ؟ وهل الموتى لا يتكلمون ؟ وهل الموتى يقبلون الحديث عنهم بالنيابة ؟.

لكن إذا كان السرد يعتمد على إنماء نتوءات الذاكرة، انطلاقاً مما تشمله الصورة من شخوص، وإبراز، النويات الثانوية ووضعها مركز الاهتمام كلما خطونا عبر ماضي الصفحات المكتوبة، فإن وسائل الكاتب في إبلاغ ذلك متعددة، يعتبر التداعي، والمونولوج، وتكسير الوهم بواقعية الأشياء إحدى أبرز سماتها..

ويمكن القول اعتباطاً، وانطلاقاً من مقارنة «فصول» الرواية مع بعضها أن المتن الحكائي، في صيغته التفصيلية يعاود الظهور كل مرة، ويمكن أن تختفي بعض عناصره لتحل محلها فقرات وصف لحالات ذاتية تقوم مقام تحليل نفسي للشخصيات، حيث تفتح الملفات السرية ويفضح المستور، والأمر هنا يتعلق بحالات الشذوذ، وبالنزعات الذاتية التي توجه السلوك والأفعال، وهي في العمق إحالات رمزية (مثال ذلك : العادة السرية لدى الطاهر ــ شذوذ سالمة الجنسي ــ لواطية لطيف ــ عنّية للأخ الاكبر ...).

إن لغة السرد تؤكد منطقها الخاص، إذا تصنع باستمرار، وبمهارة فائقة، فخاخاً تجرد القارئ من تهيبه، والمحكي من صرامته ومنطقيته، إذ يتم دائماً ولوج مناطق تغري بالشطحات، وبالتحليق، وبمغامرة المشاركة في بناء تخييل خصب، وبذلك يتطابق عنوان مادة الكلام مع محتواه، إذن ما يتغير

ويتطور عبر الفصول ليس المادة الحكائية، كما لو كنا نتحدث عن تطور خطي للمصائر، ولكن ما يتطور هو الكتابة، «الكتابة [التي هي] سياج مطاطي يلولب العزلة ويقولبها» والتي تتمظهر بحالات تمتد من التقريرية والمباشرية، من الباروديات واستعارة أسلوب السجع، من التداعيات المتهتهة والتضمينات، إلى حدود الإشراقات والنبوءات العجائبية، فالكتابة (حسب منطوق الرواية) هي عبارة عن «آنية مستطرقة .. كل جزء يصب في الآخر حتى يملأ العالم بضجة لا مثيل لها، الكتابة تفتح كل الأبواب، ولذا تكتب ..» (ص : 109 ــ الرواية).

وإذن، فكل فصل «يقتل» نفسه تحت ضوء كتابة كاشفة، تطرح تساؤلات هي بمثابة حافز للاستمرار، وهي لذلك تربط وتلملم السياقات المتفرعة في متن الكلام.

ويجدر قبل ختم هذه القراءة السريعة التأكيد على أمرين هامين :

1) أن الفاعلين في الرواية ليسوا دائماً أشخاصاً بشريين، إذ يتعدى حضورها وجود «شخصيات» حيوانية (إن صح التعبير) يرسم لها في العادة دور كبير، فالقط الأسود (مينوش) الذي يعوّض فقدان الإشباع الجنسي لدى (سالمة) والبقرات الثلاث التي يسميها الطاهر الغمري بأسماء بناته ويرعاها كما لوكنّ هن فعلا، والسلحفاة المتخنثة الصغيرة (فكرونة)، وعلب البق التي رافقت طفولة الأخ الأصغر، الدجاجة المصابة بربو، الديك، النملة التي تظهر عند موت الطاهر الغمري مصدوراً «تمشي تاركة وراءها نحتة لعابية مهدرية كحروف مطموسة (..) وما مشية النملة هذه سوى عبارة عن مسلسل ومدرج جسدي كأنه زجاج على بلّلور ..» (ص : 276)، إضافة إلى غيرها من الحشرات والحيوانات المائية التي لا يمكن حصرها .. وهي جميعاً تأخذ حيزاً هاماً في مجرى الكتابة، خصوصاً عندما يتعذر امتلاك حقيقة مطلقة تقبض على التاريخ المنفلت، الغير قابل للاستعادة.

2) والأمر الثاني هو الخنوثوية، أو الخنثوية، التي تتحكم كموضوعة ثابتة لها صفة القدرية المتحكمة، فالسلحفاة، لا يعرف أهي ذكر أم أنثى، وسالمة ــ المرأة في حالة استرجال، ولطيف اللواطي متشبث بحلقة مفتقدة من الطفولة، والطاهر يرفض معاشرة سالمة ولا يتخلى عن العادة السرية، الأخ الأكبر العنّين، القط الأسود نفسه ليس حيواناً بالمعنى الحرفي باعتبار علاقته «الشاذة» مع سالمة، ــ إن الخنثوية، تبعاً لذلك، هي «امتداد وتكأة للطفولة التي لا تعرف التفريق والتجزيء بين الذكورة والأنوثة»، ويمكن المغامرة بالقول، كما ورد على لسان الطاهر الغمري أن «التاريخ أيضا ليس أمجاداً وانتصارات،.. «ومن قال إن التاريخ يصنع، لا يصنع التاريخ ونحن لا نراه يتكون .. كالعشب متى ينبت .. التاريخ مخرأة وكل ثورة ضاجة صافرة وكل ثورة لها نصيبها من البرازية والتلوث والأوساخ والدم المسفوك مجاناً». وإذن لا شيء نقي الجوهر، الرجال ليسوا ذكوراً ولا إناثاً، والتاريخ ليس أمجاداً، والأمطار الطوفانية لا تسقط شتاء بل صيفاً، والكتابة ذاتها هي من أجل تمجيد ذات لا قناعات راسخة لها، ولكنها وسيلة مؤكدة للوصول إلى حالة التطهير.

«محاولة عيش» والمجتمع السفلي

مصطفى فاسي

من الواضح ان الموضوع الرئيسي في هذه الرواية هو الاضطهاد، وما صفحات الرواية بعد ذلك سوى تنويعات في اطار هذا الموضوع، أو تفصيل له، مما سيسمح لنا بأن نضع تحت هذا العنوان الكبير (الاضطهاد) عناوين أخرى صغيرة متفرعة عنه، وشارحة له، ومن بينها :

- اضطهاد الآخر (للاجنبي).
- اضطهاد السلطة.
- اضطهاد الطبقة العليا.
- اضطهاد الآباء.
- اضطهاد المجتمع للمرأة.

إن مجتمع الحضيض الذي ينتمي إليه حميد الشخصية الرئيسية في هذه الرواية ينال من مختلف أنواع الاضطهاد.

في أكثر من موضع في الرواية نعثر على ذكر جنود قاعدة الطيران الأمريكية، يذكر هؤلاء الجنود عادة في صخبهم في الحانات، في شربهم وسكرهم، وفي بحثهم عن المرأة، وفي خصوماتهم مع بعضهم، ومع المغاربة الخ (الجنود الامريكيون بالخصوص يدوسون كثيرا من الخادمات المغربيات والسكارى بسياراتهم الطويلة العريضة، في هذا الصباح أيضا من كل أسبوع تكثر مطاردات شرطه القاعدة الجوية الأمريكية لهؤلاء الجنود الذين يزرعون الرعب كما في الأفلام، الشرطة المغربية لا تحرك ساكنا في الغالب الا مع بعض المومسات) «ص : 33».

إن الجنود الأمريكيين هنا يمثلون القوة بمعانيها المختلفة، بما فيها القوة العسكرية والقوة المادية بصفة عامة، مع العلم أن أمريكا لا تعمل لصالح هؤلاء الضعفاء أبدا، إنما تعمل لصالحها هي، والكاتب يلجأ أحيانا إلى أسلوب السخرية مثلما فعل عندما تحدث عن رجل مسلول من سكان البراريك يلبس قميصا فصله من قماش كيس خاص بالقمح الأمريكي المرسل خصيصا لمساعدة الضعفاء، وكان مرسوما على الكيس صورة كفين تصافح إحداهما الأخرى (أمريكا تصافح هذا العاطل

المسلول، ان الرئيس الأمريكي يصافح كل عاطل في هذه البراريك، ويبتسم لكل مسلول أو مشلول) «69».

إن ما يلقيه الأميركيون من القاعدة الجوية يتسابق عليه هؤلاء المسحوقون رغم انه مدود أو قديم أو قذر الخ.

ويسبب الأسلوب الواقعي، والمباشر في كثير من الأحيان لهذه الرواية فإن الكاتب كثيرا ما يلجأ إلى اعطاء رأيه صراحة : (ضحك بعض الزبائن، علق البعض الآخر :

— شيء جميل، الجنود الأمريكيون يريدو ن ان يستعمرونا، وقال مغربي آخر لصديقه لقد استعمرونا بالفعل) «61».

هو اضطهاد أمريكي إذن بالقوة المادية، بالمال، بالجنود الخ.

اما تلك الصورة التي يقدمها الكاتب عن طرد الجنود الأمريكيين من البار، بار اليهودية من طرف أحد خدمها وبأمر منها، فلا اظنها صورة واقعية، إلا إذا كان الكاتب يقصد بعض السخرية من هؤلاء الجنود.

من الواضح ان الكاتب بذكره للجنود الأمريكيين لم يكن يهدف إلى التركيز عليهم بقدرما كان يقصد الاشارة إلى وجودهم وإنهم يمثلون مثلما أشرنا سابقا نوعا من الاضطهاد أو الضغط اللذين يتعرض لهما خاصة الانسان البسيط المسحوق في هذا المجتمع.

اما أكبر اضطهاد يعاني منه إنسان هذا المجتمع البسيط، ويركز عليه الكاتب في هذه الرواية فهو اضطهاد السلطة بمختلف أجهزتها وأشكالها، ان جو الخوف والرعب مسيطر على نفسية حميد من بداية الرواية حتى نهايتها، الخوف من الشرطة، ومن المخابرات، ومن كل ما يمثل السلطة.

فالشرطة في الرواية لا تمثل تطبيق الأمن ولا العدالة، ولا فرض القانون، بل هي على العكس من كل ذلك تمثل الممنوع والمحظور والاضطهاد بصفة عامة، كما تمثل العفن والرشوة والمحسوبية الخ.

فحميد عندما كان يريد الصعود إلى إحدى البواخر لبيع الجرائد يعلم انه (لا يمكن صعود أي شخص إلى الباخرة إلا بترخيص من مركز الشرطة) «ص 9».

وعندما كان في الميناء يغسل وجهه (وراي ظلا امامه فوق الجدار المقابل التفت في خوف، كان الرجل ببذلته الرسمية الزرقاء ينظر إليه بطريقة عدوانية ومسدسة يتدلى عن يساره حتى ليكاد يسقط) «14».

وعندما التقى أحد رجال الشرطة بحميد وهو يحمل في يده ثلاثة اقمصة وسروالا، قدمتها له اليهودية صاحبة البار التي ساعدها في حمل مصروفها إلى البيت، صاح الشرطي في وجه حميد : (من أي سطح عمارة سرقتها ؟) «55».

وعندما تأكد حميد (ان الشرطي لا بد أن يبتز منه تلك الأثواب، أخذ يجيل النظر حوله ثم اسعفته البديهة واطلق رجليه للريح) «ص 56».

وإلى جانب هذه الشرطة الواضحة والعلنية التي يراها ويعرفها جميع الناس، فان هنالك أيضا شرطة المخابرات التي تزرع الرعب في كل مكان.

في حوار بين حارس احدى البواخر وحمال يقول الحارس :

(ــ لا تفتح فمك أكثر، ولا تنس انك مجرد حمال، يجب ان تسكت.
قال الحمال وهو يضحك : هل أنت مخبر أيها الكلب ؟) «ص 9».

ويتحدثان عن أحد الحراس الأخرين وهو حارس يخشاه الجميع، و (يقال ان له علاقة برجل كبير في المكتب الثاني بالرباط) «ص 10».

ثم يسمعان خطوات حميد، فيقول الحارس : (اسكت، قد يكون هذا الطفل مخبرا من المكتب الثاني فيشي بنا) «ص 10».

وعلى الرغم مما في هذا الاستعمال من سخرية واضحة، الا انها اشارة من الكاتب الى انتشار المخبارات على نطاق واسع، وعيب الكاتب انه كثيرا ما يلجا إلى المباشرة، أو الشرح، كأن القارئ عاجز عن الفهم (قال الحمال : لقد عرفوا كيف يزرعون الشك في انفسنا) «ص 9».

إن الشرطة التي يصورها الكاتب في هذه الرواية ليست لاقامة الامن أو النظام، أو تطبيق العدالة في المجتمع، ولذلك فان الداء الموجود في المجتمع مثل الرشوة والمحسوبية والاعتداء وما شابه ذلك موجود أيضا لدى أفراد الشرطة، فعندما يتحدث الحمال والحارس عن سرقة إحدى البواخر يقول أحدهما عن السارق انه (فعل ذلك بتعاون الشرطة والجمارك نفسها) «ص 9».

وقد سمع حميد عن نساء البلرات والمومسات وهؤلاء الضائعات القادمات من الأرياف بأن : (رجال الشرطة يعتقلونهن لابتزازهن أو لاغتصابهن) «ص 38».

ثم (ان الاسلام يمنع الزنا والشرطة ــ في بعض الأحيان تعترف به ــ إذا كانت المرأة تعرف كيف تدفع من جيبها أو من جسدها) «ص 38 ــ 39».

ويقدم الكاتب صورة واضحة ومتكاملة عن عملية الرشوة من خلال تصوير شخصية المقدم في تعامله مع السيد حسن أبي حميد بعد أن ابتنى عشة صغيرة في براكته لابنه، فعلى الرغم من ان ما بناه السيد حسن في الحوش كان : (اشبه بمسكن كلب) «ص 66» فان أي بناء مهما كان قصرا أم عشة (لا يتم الا بالترخيص من الدولة) «ص 66»، فالسيد المقدم يرى أن (القانون هو القانون، ويجب ان يطبق على الجميع) «ص 67»، ولكن، هل إن السيد المقدم مخلص فعلا في تطبيق القانون ؟.

في مناقشة بين الزوجة والسيد حسن زوجها تقول الزوجة : (ليست مصيبة ولا شيء، كل الناس تبني براريك، عندما يعود دس له عشرة أو عشرين درهماً، انه يحب الرشوة) «ص 67» وعندما يبدي الزوج تخوفه من عدم تقبل المقدم للرشوة، تقول له : (ليس هناك من واحد في المملكة يرفض الرشوة) «ص 68».

وفي موضع آخر من الرواية يقول البقال صديق الحسن، وهو الواسطة بينه وبين المقدم : (المهم ان تاتيني بالخمسة عشر درهما، الدولة قلبها واسع، كل شيء يسير بالفلوس) «ص 72»، أخذ المقدم الرشوة إذن، ولم يهدم العشة، وقد (تظاهر للبقال بأنه قام بخرق القانون من أجل الصداقة فقط، أنت تعرف ان هذا ممنوع) «ص 73»، فلماذا إذن لم يعد ممنوعا مع الرشوة ؟.

ثم وهو الذي يخرق القانون بسبب الرشوة نجده يقول بعد قليل : (لقد كثر هؤلاء الذين يخرقون

القانون) «ص 73»، أي الذين يبنون بدون رخصة، وبعد ذهاب المقدم وقد أخذ الرشوة يقول البقال لحسن : (يمكنك ان توسع تلك البراكة الان) «ص 74»، فالسلطة إذا اخترقت مرة فقد اخترقت حتى النهاية، ثم يشير البقال عندما يلاحظ تخوف حسن إلى أن المقدم (يستطيع ان يبيع الخليفة وحتى الباشا، دون أن يشعر أحد بذلك ... لقد كان مجرد حشاش مقامر وها هو الآن يعمل مع الدولة) «ص 74».

إن صور اضطهاد واستغلال الطبقة البسيطة المسحوقة من طرف السلطة متعددة في هذه الرواية، إلى درجة احساسنا بأن هذه السلطة لم توجد بامكانياتها ووسائلها المختلفة إلا من أجل اضطهاد واستغلال هذه الطبقة، والضغط عليها.

لم يحاول محمد زفزاف في هذه الرواية اعتماد مبدإ الصراع في تصوير العلاقة بين الطبقتين العليا والدنيا في المجتمع، بل فضل الانطلاق من الطبقة التي يعرفها جيدا، ويركز على تصويرها هي دون غيرها، وترك للقارئ ان يستنتج لوحده مدى المسافة التي تفصل هذه الطبقة عن الطبقة العليا، وكل ما هناك فيما يتعلق بالجانب الطبقي هي اشارة خفيفة تبرز احيانا قليلة في الرواية، مثل قول الكاتب من أحد معارف حميد، ومن خلال ذهنه (وبالرغم من سواده فهو مسلم حقيقي، احسن من بعض المسلمين البيض الاثرياء الذين يعرفهم (حميد) في المدينة) «ص 5 — 6».

ثم نجد صورة أخرى لهذا الموضوع في علاقة حميد برئيسه : (في الطريق أخذ حميد فكرة عن الرئيس، عليه أن يكون مؤدبا أمامه ان يكون ساذجا، الرئيس لا يحب الأذكياء ذوي النظرات الحادة، يحب المعتوهين المغفلين، ان اقدم بائعي الصحف كلهم معتوهون) «ص 23»، وفي وصفه لهذا الرئيس يقول الكاتب : «خرج رجل سمين يضع نظارتين سميكتين على عينيه، كان شبيها بيهودي يبيع الفراخ والدجاج، تعود ان يقدم لحميد بقايا سندويتش كلما مر أمام دكانه» «ص 25»، وهو يقول عنه بعد قليل بأنه (كان في نظراته احتقار للعالم، جفاف، قسوة) «ص 26».

وليس هناك في الرواية بعد هذا ما يستحق الاهتمام فيما يخص تصوير الطبقة العليا الغنية في المجتمع، بل وكما مر بنا قبل قليل فان التركيز كله وفي كامل الرواية كان منصبا على هذه الطبقة المسحوقة المضطهدة التي يعرفها الكاتب جيدا.

إن الصور التي تقدمها رواية «محاولة عيش» لهذه الطبقية تشبه إلى حد بعيد تلك الصورة التي صورها بها إميل زولا في روايته الشهيرة «جرمينال»، أو تلك التي نعثر عليها في بعض روايات الكاتب الروسي الشهير دستويفسكي «الجريمة والعقاب» مثلا أو لدى مكسيم جوركي في كثير من كتاباته، أو غيرهم.

إن قارئ هذه الرواية لا يلتقي، مع أي صراع أو أي بصيص للامل، ان الواقع في هذه الرواية جامد، مستقر، لا حركي، واقع تبرز فيه التناقضات في أحيان عدة، كما يبرز الفساد في جميع نواحيه، إلا انه واقع خال من أي صراع، وذلك لعدم وجود أية امكانية للصراع، ليس هناك تكافؤ هناك الواقع بكل عيوبه، الواقع المنخور من الداخل، هذا الواقع هوالذي أفرز طبقة كاملة مضطهدة، ضعيفة، مسحوقة وتؤمن بأن قدرها هو هذا، وان وضعا يجب ان يكون هكذا (على كل حال أنا لم أفهم شيئا من قصته، ولكن يبدو أنه يريد ان يدخل في صراع مع الشرطة والدولة، عليه ان يعرف أن ذلك ليس في مستطاع الفقراء امثالنا). «ص 41».

فهذه الطبقة إذن لا تحاول حسبما جاء في هذا النص وفي الرواية ان تعمل على تغيير واقعها، وإذا كان هنالك بعض الوعي بهذا الواقع فهو نادرا ما يبرز للوجود من خلال بعض الشخوص مثل حميد والضاوي..

ولقد اختار الكاتب ان يتناول من خلال هذه الطبقة التي تعمل وتكدح ولكنها تظل جائعة لكل شيء، للمأكل والمشرب والجنس والسكن..

إن هنالك خللا في بنية المجتمع كلها، فالكبير يأكل الصغير وهكذا، دون صراع، دون مقاومة لأجل تغيير الواقع، ولذلك فان صورة هذا المجتمع السفلي، التحتي تبدو شبيهة جدا بصورة مجتمع الرواية الطبيعية، كل فرد في هذا المجتمع «المنحط» الممثل للحضيض يعمل على مصارعة الاخر، كل فرد يحاول التغلب على الآخر، يحاول ان يجد لنفسه طريقا في الحياة، كل فرد يحاول ان «يعيش»، ولكن دائما بشكل فردي، أناني تلقائي..

ولا صخب في الرواية بعد هذا، ولا مبالغة في خلق المأساوية، ولا محاولة خلق البطولات، انه الواقع في بساطته، ومثلما هو، وهو الانسان في ضعفه وقوته وبايجابياته وخاصة سلبياته، وقبل كل شيء، وبعد كل شيء فان الموضوع الأساسي هو الحرمان، الحرمان من كل شيء، إذا عرفنا فهمنا معنى تدافع مجموعة من الأطفال على ثقب أنبوب الخمرة الذي يصب في الباخرة، دون ان يسالوا أنفسهم ما إذا كان الشراب حلالا أم حراما، إنه الاحتياج، إنه العطش، وهؤلاء هم الذين عندما «انتهوا من الشجار جلسوا فوق انبوب الخمر، وأخذوا يتبادلون سيجارة واحدة» «ص 7»، ومثل صورة الطفلين المشردين اللذين تسابقا على سندويتش لحم الخنزير الذي رماه حميد، والذي كان قد قدمه له أحد الجنود الاميريكيين، والتهم الطفلان السندويتش على الرغم من صياح حميد : (إنه حرام، إنه لحم الحلوف، لا تأكلاه) «ص 44».

الحرمان اذن وحده هو الذي صاغ أفراد هذا المجتمع بهذا الشكل بالذات، كل ينهب الاخر، كل يضغط على الآخر كل يضطهد الآخر، جميعهم تسعاء، وجمعهم مضطهدون ومضطهدون، عندما يعود حميد — مثلا — من احدى البواخر باربع علب من الدخان يأخذ من الحارس علبة بالقوة، وعندما تمنحه اليهودية بعض الملابس يأخذها منه أحد رجال الشرطة بالقوة أيضا، ثم ان أباه وأمه يضطهدانه في البيت، كما يضطهده رئيسه في العمل، وما حميد بعد هذا سوى مثال صغير لهذا الواقع الممسوخ، غير المتكافيء، وهناك بعد هذا مجتمع كامل يعيش بهذا الشكل.

كان أبوه يأخذه معه أحيانا لجني البلوط وبيعه بثمن بخس وذلك قبل أن يصبح بائعا للجرائد، ثم ان سكان البراريك (كانوا ينقضون على الغابة مثل الجراد فلا تبقى هناك بلوطة واحدة) «ص 20»

الجانب الاقتصادي والوضع المادي إذن هو الذي يصوغ الانسان ويتحكم فيه، ولا ادل على ذلك من وضعية حميد وقيمته التي تغيرت في نظر والديه بمجرد ما صار يبيع الجرائد ويجلب إلى البيت بعض المال (الان أصبح رجلا، أصبح له مكانه الخاص وأيضا أصبح يخص ببعض الفواكه، مثل الأب والأم) «ص 33».

إن كل شيء في هذه الرواية يقربها من جو الرواية الطبيعية، الواقعية الصارخة في تصرفات الشخوص (انا لن استريح إلا إذا زوجته وابقيته بجواري، أخشى ان تأخذه مني امرأة أخرى، فلا انا بالفلوس، ولا أنا بالولد) «ص 34»، انه جو الانانية، وحب الذات والتركيز على الجانب المادي والاستغراق في جوّ

الشرب، والجنس، ووصف الفقر المدقع. قال أحدهم للحسن أبي حميد (لا شك أنك تشاجرت معها، تعال فرج عن نفسك.

أخرج من تحت سترته زجاجتي نبيذ رخيص :
ــ تعالى ان معي امرأة «ص 35».

والكاتب كثيرا ما يشير إلى صور التناقض التي يعيشها المجتمع، فعندما رفض حميد دعوة الاميركي للشرب بدعوى انه مسلم رد الأخر (قل أنا صغير أحسن) «ص 37» وعندما اتهم أحد رؤساء المحاكم أحد اصدقاء حميد بشرب الخمر، أجاب هذا (والله يا سيدي لم افعلها، ثم ان الخمرة ليست حراما، كل المسلمين يشربونها في (البار)، اذهب يا سيدي الرئيس إلى البارات لترى كيف ان جل المسلمين يشربون الخمر، والشرطة فوق ذلك تحرسهم) «ص 40».

إننا في كثير من الأحيان نعثر في هذه الرواية على بعض جوانب أساليب الرواية الطبيعية الصارخة في الصراحة، وذلك في استعمال العبارات والالفاظ والأوصاف الخ. يقول أحدهم مخاطبا حسن (اجلس حسن، لقد أوشكت ان اهزم هذا المسلول) «ص 69»، ففي هذا الجو المريض المتعفن، جو الفقر والهموم المتعددة، أصبحت كلمة مسلول عادية، تقال امام صاحبها المريض بالسل دون حرج، ثم انظر إلى هذه اللغة التي يتحدث بها الكاتب عن حسن ونظرته إلى زوجته، إلى زوجة ابنه المقبلة (كل ما ادخره ابتنى به البراكة التي هي في حجم مسكن كلب، وذلك لارضك الجيفة التي تصر على ان يسكن ولدها وحده لكي تزوجه بجيفة مثلها) «ص 71»، ثم ان زوجة حسن تدعي، وهي تفخر بذلك بان المقدم صار صديقا لها، بعد ان سمح لهم ببناء العشة في البراكة، وهي باستمرار عندما تتخاصم مع زوجها تستعمل الألفاظ المقذعة الصريحة، ويتندر الأصدقاء بحميد عندما يذكر زواجه أمامهم فيسألونه : هل جربت ؟ هل عرفت امرأة ؟ هل سكرت ؟ ويقول هو من بين ما يقول (ما اروع ان تكون معك امرأة) «ص 82»، كما يقول في موضع اخر فن الرواية : المهم ان تكون معي في البراكة امرأة) «ص 85».

فنحن لا نلتقي بأي وصف للحب مثلا والاحساس به، بل ولا نلتقي أيضا بأي احساس بالزواج وقداسته، وأهميته، ومسؤوليته الخ .. ولكن التفكير في المرأة بصفتها جنسا هو الموضوع الرئيسي في زواج حميد، ليس هذا فقط، ولكن الكاتب يشاء إلا أن ينزل بالموضوع إلى الحضيض عندما يجري هذا الحوار بين حميد واحد الأصدقاء : (ــ سوف يحوم حولها الرجال. ــ مثلما يفعلون بأختك.

أراد ان يتشاجرا لكن الصديق الثالث تدخل) «ص 82» وتدخل ضمن هذا الواقع، واقع الحضيض والانحطاط الكامل تلك الصورة التي قدمها الكاتب عن طريقة تعرف حميد لأول مرة بالمومس غنو القادمة من الريف، فقد انقذها عندما كان يتشاجر في الشارع اثنان من السكارى، احدهما جندي أميركي والآخر شاب نغربي. وكما مر بنا سابقا فان هذا الواقع المنحط هو الذي صاغ هؤلاء الأفراد بهذا الشكل بسبب الحرمان، والاحتياج والضغوط المادية الخ ..

والواقع هو الذي غير حميد ــ مثلا ــ من طفل مستقيم رغم فقره، طفل يعمل لأجل خبز يومه فقط إلى شاب ضائع، باحث عن الجنس مع غنو وغيرها، ثم إلى متهالك على الشرب (بدأ بكأس مر، ثم بكاسين اقل مرارة .. ثم) «ص 98»، ويتطور حميد في شخصيته وفي لغته وكيفية مخاطبته لوالديه، ولنلاحظ هذا الحوار الذي جرى بينه وبين أمه بعد تطور شخصيته :

(— ابن نمت امس ؟
— ليس شغلك، لقد نمت عند صديق.
— هل هو صديق أم صديقة ؟
— صديقة.) «ص 99».

ولنلاحظ أيضا موقف حميد من أبيه، وكأنه يحاول تقديم تبرير للطريق الذي سار هو فيه :

(لو لم يكن ذلك الحشاش أبي لكنت قد انهيت دراستي وأصبحت موظفا مع الدولة، هو الذي أوقفني عن الدراسة ودفعني إلى هذه المهنة القذرة، عندما أتذكر ذلك أعب زجاجة من النبيذ دفعه واحدة) «ص 101».

ففي مثل هذا المجتمع المنحط كل الأخلاقيات تتغير، وتنقلب على عقب، وكل المفاهيم والاعراف الاجتماعية تتبدل.

إذا كانت محاولة عيش تحاول تصوير الاضطهاد الذي يعاني منه هذا المجتمع الفقير، البسيط السفلي بصفة عامة، فمما لا شك فيه ان القسط الأكبر من هذا الاضطهاد هو الذي تناله المرأة التي تنتمي إلى هذا المجتمع ..

ونحن في هذه الرواية نلتقي — خاصة — بنموذجين من النساء فاولا نموذج المرأة العادية الذي تمثله هنا زوجة حسن، وأم حميد نلتقي مع هذه المرأة في عذابها وهمومها اليومية نلتقي بها مضطهدة بسبب الفقر والحرمان، ومضطهدة — عن طريق الانفعال وابداء الغضب بالكلام لزوجها وابنها، وعندما تفرغ غضبها في وجهيهما.

إنها المرأة الفقيرة التي تعاني من واقعها وتسخط عليه في معظم الأحيان، وهي أيضا المرأة التي تحاول أحيانا ان تخلق لنفسها بعض التفاؤل عن طريق أحلام اليقظة، كذبا.

أما النموذج الثاني، فهو الذي يلفت انتباهنا أكثر في هذه الرواية، بسبب كونه النموذج غير العادي، وعلى الرغم من ان الكاتب لم يركز تركيزا قويا على هذا النموذج، واكتفى بتقديم صور متفرقة عنه من خلال مجموعة من النساء لا شك ان أوضح صورة لهن صورة غنو على الرغم من ذلك فان هذا النموذج صار واضحا في اذهاننا لكونه أصبح مالوف الاستعمال في كثير من نماذجنا القصصية والروائية العربية، انه نموذج المرأة الضائعة، أو المومس ذات الأصل الريفي الفقير (المغربيات لا يجلسن على الافريز، يوجدن داخل البار، يشربن أو يبتززن بعض الزبائن أو يبكين على ماضيهن الريفي) «ص 59».

وإلى جانب الهروب من الفقر في الريف فان هذا الهروب يكون أحيانا من زواج غير موفق ومرغم، وعادة ما تكون المعنية بهذا الزواج فقيرة أيضا، فابو حميد مثلا (لم يكن يستريح في (الماخور) إلا لامرأة واحدة من قريته متزوجة من رجل يبلغ الثمانين، هربت من قريتها بعد ان مات) «ص 72» وخوفا من زواج اخر مشابه.

وفي فقرة قصيرة يلخص الكتاب في حديثه عن غنو — المومس التي يلتقي بها حميد ويعيش معها — ذلك التطور السريع في المراحل التي تقطعها كل امرأة من هذا النوع لكي تنتهي إلى ممارسة البغاء بشكل عادي (بدوية مهاجرة من العوامرة، تعلمت في خلال ثلاثة أشهر كيف ترتدي البنطلون،

وتقصر شعرها، وتضع الاصباغ، تشرب وتدخن وتعلمت أيضا بضع كلمات أمريكية تستعملها عند الحاجة) «89».

لا ينسى الكاتب إذن تتبع خيط التطور في حياة هؤلاء النساء حتى يبرر بشكل واضح وصولهن إلى هذا المصير، فهن لم يخلقن هكذا، والدليل ان جانب الخير فيهن ما يزال دائما موجودا، وهو يبرز إلى السطح من حين لاخر بشكل واضح، ولنتابع هذا الحوار بين غنو وحميد :

(ـــ أين تسكن ؟

ـــ في الدوار، في تلك البراريك القذرة.

ـــ إنها قذرة فعلا، كوخنا في العوامرة أحسن من أية براكة من تلك البراريك، لو لم تقع تلك الحادثة لكنت قد بقيت مع أبي وأمي واخواتي) «ص 94».

هو الحنين إذن إلى القرية، إلى الأسرة، إلى الاستقرار، وهو الندم باستمرار على السير في طريق الضياع : (وضع حميد صحفه فوق السرير وخرج إلى المرحاض، ثم عاد ليجد غنو تجهش بالبكاء، كانت تبكي وتحاول ان تمنع نفسها من ذلك، لكن نوبة البكاء تزداد) «ص 93».

هو البكاء إذن الخارج من الاعماق الذي لا يمكن ايقافه، ولا يعاب على الكاتب سوى تدخله من حين لاخر لاعطاء التفسيرات (لا شك ان وراء كل فتاة من هذا النوع حادثة) «ص 94».

إن الجانب الانساني في شخصية هذه المرأة غني جدا، إلى درجة ان الكاتب يركز عليه أكثر مما يركز على وصف ضياعها، وهو بهذا يريد ان يشير إلى ان ضياعها أمر واقع، ويؤكد على ان الجانب الايجابي والانساني فيها لم يمت بعد (وذهبت غنو إلى المطبخ، تأخرت قليلا، ثم عادت بسوار صغير من الذهب، ثم قدمته لحميد :

ـــ بعه أو افعل به ما تشاء، قدمه لزوجتك ان شئت) «ص 103»

(شعر حميد ان هناك دموعا تريد ان تتسرب من عينيه، قاوم كثيرا، لكن دمعتين تدفقتا من عينيه، وعندما رات غنو ذلك اجهشت ببكاء حقيقي) «ص 103»، هي إذن المرأة الإنسانة، المومس، لكن الفاضلة، وكأن الكاتب يقيم موازنة بينها وبين فيطونة ابنة الجارة التس يخطبها حميد للزواج، والتي تتبجح أمها بأنها كلها طهارة ونقاء، حتى إذا دخل عليها حميد ليلة الزواج وجدها غير عذراء، مما يؤدي إلى انتهاء العرس بمعركة بين أهل العريس، وأهل العروس، والتحاق حميد في الليلة نفسها ببيت غنو، فهي أكثر صدقا، ووضوحا، واخلاصا.

ملاحظات نقدية في
«نهاية الأمس»
لعبد الحميد بن هدوقة

محمد الدغمومي

ملاحظات تمهيدية :

1. يعرف الذين قرأوا رواية نهاية الأمس، في المغرب والجزائر ــ أن عبد الحميد بن هدوقه، مؤلف الرواية، قد فرغ من كتابتها سنة 1974. أي في السنة التي ظهرت طبعتها الأولى، وأنها نالت تقديرا حسنا مما عجل بإعادة طبعها سنة 1978. لتخرج من جديد في صورة جيدة لا تخلو من تنقيح مس بعض التعابير خصوصا ما كان منها متعلقا بوصف اغتصاب «رقية» على يد العسكر الفرنسي :

ــ «... فلم يلاق العسكري كبير عناء في السيطرة على الموقف، وأحست عضوه التناسلي يلامس فرجها، ثم ينفذ إلى الداخل بعنف ...» (ط 1 ص 86)

ــ «لكن يبدو أن حيلها لم تكن كثيرة فلم يلاق العسكري الفظ كبير عناء في السيطرة على الموقف.» (ط 2 ص 97)

2. تمثل رواية «نهاية الأمس» مرحلة وسطى في مسيرة الكاتب. فهي تقع بين رواية «ريح الجنوب» التي أخرجت كشريط سينمائي معروف ــ ورواية «الجازية والدراويش» الصادرة سنة 1983 والتي ترسم تحولا في الصنعة الروائية لدى ابن هدوقه.

ملاحظات أساسية :

1. ندرك منذ الوهلة الأولى ونحن نقرأ الرواية، بأننا أمام «قصة» قد بدأت على غرار ما تبدأ القصص الواقعية، بمعنى آخر نجد أنفسنا أمام نص يقدم نفسه ضمن حدود السرد الذي ارتضته الرواية الواقعية التي يهتم أساسا ببناء القصة ثم بالايهام بأن «المحكي» يعيد إنتاج ما حدث وأنه لن

يخرج عما حدث بإعادة نقله إلى الحاضر لمعايشته من جديد ومعرفة كيفية سيرورته.

2. غير أننا ما نكاد نتقدم في القراءة حتى نتبين أن الحاضر الذي تمتد عليه بداية القصة ليس إلا لحظة مسبوقة بالماضي، فالقصة لم تبدأ مع بداية السرد. ولكنها موجودة من قبل. أي قبل وصول «البشير» إلى القرية معلما .. وهنا يصبح السرد متراوحا بين متابعة ما يجري في الحاضر داخل القرية. واستذكار ما «كان» عبر خط آخر يتوسل إليه الروائي ـــ السارد تارة بواسطة التذكر. وتارة بواسطة الحلم وتارة بالانتقال إلى الماضي عبر تغيير مجرى فعل السرد نفسه. خصوصا في بعض الفصول التي تكفلت بنقل ما حدث للبطل أو لزوجته رقية ـــ قبل وصولهما المختلف إلى القرية ومن ثم نستنتج أن الخط السردي في نهاية الأمس خط مزدوج يحاول أن يلم زمنا متوزعا بين الحاضر والماضي ... أو لنقل بأن لعبة السرد تصبح تأرجحا بين زمنين متباعدين، حيث يختص كل واحد منهما بأحداثه الخاصة، أي «بقصة» تلتقي «بقصة» أخرى وتتحولان في النهاية إلى قصة واحدة :

قصة الحاضر : قصة المعلم البشير مع القرية.
قصة الماضي : قصة المجاهد البشير مع رقية زوجته الأولى ...

تمتد مساحة القصتين معا عندما يعاد النظر إليهما كقصة واحدة ذات خط واحد تعاقبي من سنة 1954 إلى سنة 1967. أي من لحظة انطلاق الثورة الجزائرية. إلى لحظة وصول البشير إلى القرية (وهي قرية لا اسم لها). إذ يأتي إليها دون سابق معرفة بها، محملا بأعباء تاريخه الشخصي الممتزج بتاريخ المرحلة التي عرفت تضحية الحرب ومشاكل بداية الاستقلال..

تتلخص المادة الحكائية ببساطة فيما يلي : يتزوج البشير بين أهله في قرية جزائرية. ثم يرحل عن قريته لينخرط في صفوف المجاهدين تاركا عائلته وزوجته «رقية» التي ستلد له بنتا دون أن يعرف. وخلال حرب التحرير يصاب بجروح اقتضت حمله إلى الخارج للعلاج ثم للاستقرار في تونس بعد اعلان الاستقلال (لظروف سياسية)، حيث يرتبط بطالبة تونسية تصبح زوجته عندما يعود إلى الجزائر العاصمة موظفا في مصلحة عامة ليعلم بما حدث لقريته التي دمرها الحركيون بعد استشهاد عائلته على يد العسكر الفرنسي. ثم ليضيق بحياته الزوجية وبتصرفات زوجته والمجتمع الذي أقحمته فيه .. لكي يرحل عن العاصمة مفضلا الانتقال إلى قرية من قرى الريف الجزائري فيمارس مهنة التعليم. وليخوض صراعا اجتماعيا ضد الاقطاع والجهل والفقر، وضد ترسبات الماضي الخاص الساكن في ضميره. وهو صراع تجلى في مواجهة «ابن الصخرى» الاقطاعي، والفقيه شيخ الجامع المناصر لابن الصخري. ثم في التعاطف مع أسرة الحركي المنبوذة المكونة من العجوز «ربيحة» والطفلة «فريدة» والطفل «سعيد» ابن الحركي وأمهما «رقية» ؛ وهو تعاطف وضع البشير مباشرة في مواجهة أهل القرية ومع ابن الصخري، ووضعه أمام القدر حين تولى البشير دفن فريدة الصغيرة التي مـاتت مصابة بداء السل وهو لا يعلم بأنها بنته التي أنجبها من رقية. وأن أمها ما هي إلا رقية تلك التي تعيش في بيت العجوز ربيحة بعد أن أنقذها الحركي من الموت أثناء هجوم الحركيين على قرية البشير وقبلت الرواج منه بعد أن اعتقدت ظنا استشهاد زوجها.

بالطبع ليست الرواية مجرد قصة. ولكن حضور القصة في الرواية من شأنه أن يجعل القراءة ممتعة خصوصا إذا كانت القصة ذات طرافة ؛ ذلك ما تفعله الرواية الواقعية عامة حيث يكون همها أن تجد «قصة» ذات معنى، غالبا ما يكون اجتماعيا وانسانيا حتى تحمل موقفا يعبر عن فلسفة الروائي ... وليس صعبا علينا أن ندرك، من خلال سرد القصة التي تسكن نص نهاية الأمس، أن

عبد الحميد بن هدوقة ليس متأثرا فقط بنمط القصة الواقعية فقط، بل انه متأثر بنمط القصة التراجيدية التي يشخصها النص المأساوي المسرحي عادة. حيث يعمل القدر على اخفاء الحقيقة عن البطل ليصدمه ثم ليقضي عليه بها في نهاية الأمر ؛ فالبطل البشير الذي يدخل القرية في صورة بطل ليغير الواقع ويرفع الظلم والجهل وينشر «رسالته» وليس معه سوى بعض الضعفاء .. يجد نفسه في آخر الشوط يدفن ابنته وهو لا يعلم. ويجد زوجته أمام عينيه وهو لا يدري، ثم يكتشف من خلال ذلك أن الماضي الذي هرب منه ماثل له وحاضر يقيد خطواته ويجعل انتصاره هزيمة. وهي هزيمة لا مفر منها سواء بقبول رحيل البشير عن القرية والابتعاد عن «رقية» أو بالبقاء بها ومصالحة الماضي. لقد حاول الكاتب تخفيف شدة الهزيمة بخلق نهايتين محتملتين في آخر النص. لكنهما توصلان إلى فضاء واحد هو الماضي.

4. نستنتج مما سبق، أن رواية «نهاية الأمس» كتبت حسب نموذج من الكتابة الروائية الواقعية، فهي من هذه الناحية تصبح رواية كلاسيكية حرصت أن تتقيد بجملة شروط رسخها «النموذج» من قبل وعملت على استثمار عدد من المظاهر الأسلوبية والتقنية التي ترتفع بالسرد الروائي من مجرد «الحكي» إلى مستوى الكتابة الأدبية. أعني هنا مسألة الوصف والحوار والمونولوج : فالوصف يتناثر في الرواية، ليصور بعض الشخصيات ـــ لا جميع الشخصيات ـــ ويرسم لوحات للمكان والطبيعة، وأيضا يأتي منفلتا من حدود التصوير لينقل مشاعر السارد ـــ الكاتب ـــ ليتحول إلى مقاطع غنائية مشبعة بنفس رومانسي. والحوار بقدر ما يأتي معجلا بتطوير الصراع وكشف الذهنيات والمواقف ويوضح الخلفيات يأتي أيضا لينشر على صفحات الرواية حصيلة ثقافية هي حصيلة السارد ـــ الكاتب. (أخبار ـــ حقائق تاريخية ـــ معلومات أدبية ودينية الخ).

كما أن المونولوج يحضر للغوص في باطن الشخصيات (البشير، رقية) وليوزع على القصة ظلالا من الوجدانية ويزرع مناطق خضراء داخل السرد هي مناطق الحلم والتوقع والحزن وهو مونولوج ينفلت منه السارد لكي يقتحم عالم القصة ويكسر فيها سطحية الأشياء وجمودها وليفرغ ما يختلج في نفسه هو وكأنه يتمرد على النموذج الذي اختاره لسرد قصته .. أي قصة «البشير».

من خلال الوصف والحوار والمونولوج. نرى صورة السارد بوضوح ؛ إنه لا يكفيه أن يسند الحوار والمونولوج إلى الذوات المتكلمة والمتذكرة والحالمة بل إنه يقتحم السرد ويأبى إلا أن يضع عليه ظلاله ومشاعره، متعاطفا ومذكرا ومعلقا وشارحا وأيضا منشدا مقاطع شعرية منفلتة (انظر صفحة 183 ـــ 184 من الرواية).

5. قد نحكم بأن لعبة الكتابة في رواية «نهاية الأمس» كانت محدودة ولا تتجاوز الاطار العام للنموذج الواقعي رغم الغنائية التي تلون بعض جوانب النص الأسلوبية ورغم النهايتين المقترحتين للقصة. وقد نصدر حكما آخر بأن تتبع تقنية الكتابة يظهر شيئا من الخلل الناتج عن عدم السيطرة عليها خصوصا فيما يتعلق بتوزيع الأحداث وكيفية استحضار الماضي. وأيضا في توزيع «الوصف» بحيث نرى بوضوح أن بعض الشخصيات لم تحظ بالوصف الكافي كما أنها لم تمنح فرحة استبطان نفسها بينما حظي سواها بذلك حتى وهو أقل فاعلية منها. ومثل ذلك يمكن أن يقال عن مسألة وصف المكان الروائي ... لكننا لا نحب أن نؤكد مثل تلك الأحكام أو الوقوف عندها كثيرا لسبب بسيط وهو أن تقنية النص الروائي ليس لها قوانين تامة. بل كل نص هو تقنية خاصة حتى ولو كانت ـــ من منظور نموذج ما ـــ ناقصة، ما دام النص يحضر بوصفه

نصا كاملا. وبدل ذلك نحب أن نلاحظ فقط بعض ما تترتب عن تلك التقنية كشيء حاصل :

6. ان هيمنة السارد على ماجريات السرد تستدعي ابداء الملاحظات الآتية :
ا. هذا السارد يعرف كل ما يجول بالنفوس ــ ويطلع على النوايا ...
ب. يتعاطف مع البطل ويعمل على امداده بالحجة الواضحة.
ح. ينفعل مع الحدث ويصبح شاعرا ينطق نيابة عن البطل ويحل محله.
و. يعرف الكثير ويمتلك ثقافة أدبية وتاريخية ويدرك العلل والأسباب ...

بمعنى آخر، هذه الملاحظات تموضع السارد في مكان خاص يصبح فيه غير محايد أو لنقل انه لا يروي القصة فقط ولكن أيضا يخلقها ويعايشها في الوقت نفسه. بعد أن عاشها من قبل بصورة أخرى غير مكتوبة على كل حال :

ــ «كان ذلك في سنين الحرب العالمية الثانية حيث دعا متصرف الحوز الفرنسي كل كبار القرى وشيوخها للاجتماع بمقر الحوز ...» ص. 81.
ــ «هي وظيفة عشائرية قديمة في المجتمع ولكنها من الوظائف اعتراها ما اعترى الوظائف الأخرى من فساد أثناء الاحتلال وبعد الاستقلال ...» ص. 25.
ــ «مرت بذهنه كل هذه الخواطر وهو يرى ألواح الأطفال شاحبة حزينة ملطخة بالصلصال والصمغ لا تبعث في نفوس ماسكيها أي سرور ...» ص. 72.
ــ «الأمير عبد القادر لم ينهزم في حربه مع جيش الفرسيين ولكنه جاء في وقت تحولت فيه الشجاعة من الصدور إلى المصانع ...» ص. 106.

7. تسمح لنا الملاحظات السابقة ــ أيضا ــ بالقول ان المسافة بين السارد والروائي ــ الكاتب غير واضحة. بل إن السارد يبدو مجرد صوت الكاتب والذي هو صوت المثقف الحامل لقضية مثل قضية «البشير»، من تم فالرواية لم تكن رواية قصة بل رواية قضية قبل كل شيء. بمعنى أوضح ــ وكما تفعل الرواية الواقعية عامة. وكما فعلت المأساة الكلاسيكية. انها رواية فلسفة لكنها ليست فلسفة مثالية. بل فلسفة اجتماعية، عندما تنتظم في صياغة فكرية واضحة وتتحول إلى أطروحة.

8. هكذا نصل إلى ملاحظة أساسية أخرى مفادها أن رواية «نهاية الأمس» هي رواية أطروحة ــ وكل رواية لها أطروحة، سواء أكانت معلنة مكشوفة أم كانت ضمنية متخفية ــ وهي كذلك لأنها كتبت في سياق تاريخي صرحت الرواية به. وخاضت فيه قبل سنة 1967 وبعدها. حيث كان النقاش حادا حول مسألة الثورة الزراعية. بل وأساسا حول بناء الاشتراكية في الجزائر كاختيار مذهبي سياسي، وفكري واقتصادي، كفيل بازاحة رواسب الأمس، لتكون النهاية الحقيقة له.

أطروحة الرواية معلنة ومكشوفة يمكن تركيب عناصرها من جملة إفادات وأحوال وتبريرات :
ــ «المدرسة تعطيه السلاح الذي يحارب الجوع ...» ص. 10.
ــ «الفكرة الصحيحة هي هذه «أعن من في حاجة إلى إعانتك»» ص. 22.
ــ «انه جاء (البشير) ليحرض الناس ان يثوروا على أوضاعهم، جاء ليحدث انقلابا في حياة هذه القرية النائمة». ص 29.
ــ «للمدرسة أن تلعب دورها في محو هذا الزهد الباطل وتفتح الأمل أمام الناس. لا تكفي وحدها. إن الرزق من العمل وأن الدنيا لا تساوي شيئا عند الأغنياء. وأن الله كلمة معناها يتحقق

بتحقيق الوجود الكامل للانسان وأن الاشتراكية هي أن يعمل الناس جميعا وفق معطيات العلم التجريبي بدون اعتبار للغيبيات والأعراف البالية» ص. 36 الخ.

ــ تلك الافادات وغيرها جعلت بعض النقاد مثل المرحوم محمد مصايف، يرى فيها علامات على ذهنية إصلاحية. ومع أن الرواية تتبنى بصريح العبارة مقولات المادية التاريخية وتحاول أن تقدم أطروحة مضادة لكل عمل اصلاحي يمكن تلخيصها كما يلي : «إن تغيير المجتمع مسؤولية المثقفين والسلطة والشعب على أن تكون المبادرة من المؤمنين بالاشتراكية العلمية التي تتجه إلى التقدم والتخلص من الماضي فكريا واجتماعيا».

9. إن مناقشة هذه الأطروحة ــ لا يهمني في شيء، فلست ممن يهتمون بمناقشة مضامين النصوص الروائية المعلنة بصفة خاصة. ولست ممن يحاكمون الايديولوجيات بايديولوجية معينة. خصوصا إذا كان الزمن كفيلا بتجاوزها وتصحيحها. لكن فقط أسجل ملاحظة أخرى وهي : أن هيمنة النموذج الواقعي من جهة وسيطرة الأطروحة المشار إليها قد تسببا في تقييد الصنعة الروائية لدى عبد الحميد بن هدوقه واضطراه إلى التعامل مع الشخصيات بوصفها أنماطا بالمعنى اللوكاتشي. أي بوصفهم رموزا لفئات الصراع الاجتماعي، لذلك كان حضور الشخصيات حضورا يختزل التشكيلة الاجتماعية المؤثرة في المرحلة المذكورة

نمط الاقطاع : ابن الصخرى.
نمط الماضي السلبي : (الدين) الفقيه
نمط الماضي الايجابي : (بوغرارة المجاهد القديم)
نمط التابع : (الأشخاص المنتفعون من الوضع) : أنصار ابن الحركي والفقيه
نمط الثوري : البشير (المعلم + المناضل)
نمط الفئة الكادحة : ضحية الواقع : أسرة الحركي ...
وأيضا المجتمع كمكان : القرية (لا اسم لها)

10. في الامكان تقديم تأويل لنهاية الأمس يستفيد من جميع الملاحظات المذكورة أعلاه. لكن نهاية الأمس، كرواية أصبحت الآن تنتمي إلى الماضي بعد أن تجاوزها صاحبها بنصوص أخرى... ومع أنها تحيلنا على مرحلة مشتركة، حاضرة في الذاكرة الاجتماعية الحالية فهي لا تحتاج إلى تأويل، ويكفي أن ننظر إليها كرواية، في سيرورة الانتاج الروائي المغاربي الذي لا يحتاج إلى أطروحات. بل يحتاج إلى أن ينتج نموذجه الخاص ككتابة أولا.

---

* عبد الحميد بن هدوقه : نهاية الأمس، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1978.

طبيعة الصراع والرؤية للعالم في رواية «بدر زمانه» لـ مبارك ربيع

محمد ساري

يقول هنري جيمس أن «الرواية ما تزال في المفهوم الصحيح أكثر الأشكال الأدبية استقلالا ومطاطية وإعجازا» (1)، إن هذا التعريف هو الذي يعبر بحق عن سعة العقل الروائي، والمطاطية التقنية التي تحتويها رواية (بدر زمانه) لمبارك ربيع (2)، ذلك أنها تُرْبِكُ القارىء بالتشعب والتنوع سواء في تقنية السرد أو في أسلوبها ولغتها وأحداثها. استهل الكاتب روايته بقصيد من الشعر الملحون، حيث ينشد الراوي حكاية (بَدر زمانه)، الأمير الذي تربى وسط البراءة والخير والمحبة ثم فجأة عرف الغدر والدسائس وشر العباد، فنصحه (زاهور) والدموع تطفر من عينيه :

قال له : يا ولدي الحنين انس من بالك الرحما
السيف وحده البتار يرد الظلمة نهار

ثم مباشرة، وبدون مقدمات أو أية إشارة سردية توحي بالانتقال، يضع الكاتب قارئه أمام حوار مختصر، تنطق به شخصيات مجهولة، لا يصور منها شيئا، تتساءل متحيرة عن بطل اسمه أحمد، سجن ولم يعرف أحد لماذا وكيف ولكننا ندرك أنه سجن ظلما، حيث لفقت له تهم باطلة وتكدست فوق رأسه ملفات مزورة.

تختلف الفقرتان من حيث تقنيتها، ولكنها تعبر بوضوح عن فكرة واحدة هي مأساة البطل البريء المظلوم.

بعد هذه التوطئة، يدخلنا الكاتب في عالم السارد ـــ البطل الذي يبدأ الحكاية من أولها، أي من أول صورة التقطتها ذاكرته وهو بعد لم يزل طفلا صغيرا، صور باهتة، تعكس أول إدراك ووعي بالعالم الخارجي.

نكتشف تفاصيل الحكاية عبر سرد السارد ـــ البطل. يسرد أحمد أحداث حكاية لعب فيها الدور البطولي الأول. يسرد ما يدركه وعيه من يوميات حياةعائلته. ونشعر من خلال تتبعنا لتفاصيل الرواية أن

---

1. موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثالث. ص 15. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
2. مبارك ربيع : بدر زمانه. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1983. 845 ص.

معرفته كسارد للأحداث ناقصة بحيث يصمت عن ذكر تفاصيل أحداث كثيرة لأنه لا يعرفها. ويصرح بذلك جهرا.

تتكون الرواية من حكايتين متوازيتين :

آ. الحكاية الأولى (حكاية أحمد وعائلته وحيّه) حكاية واقعية في أبسط معاني الواقعية، أي محاولة تصوير حوادث حدثت بالفعل أو يحتمل وقوعها يوميا. يصور الكاتب واقعا متخيلا، موحيا للقارىء بأن هذا الواقع المتخيل لا يختلف عن الواقع المجسد، في المكان والزمان المشيرين داخل النص. إنها محاكاة بسيطة تؤدي بالقارىء إلى عدم التفرقة بين الواقع المتخيل (الرواية) والواقع المجسّد (المجتمع) لهذا تقول إنها حكاية واقعية دون التأكيد على نوعية هذه الواقعية (رومانسية، نقدية، اشتراكية، مضبّبة ...).

ب. الحكاية الثانية هي حكاية متخيّلة بمعنى ابتعادها عن محاكاة واقع ندركه أو نعرفه في حياتنا اليومية.

تخيل الكاتب شخصيات وأحداثا في زمان غير زماننا ومكان غير مكاننا. بالنسبة للمكان يمكن لها أن تحدث في أي بقعة من بقاع العالم. أما بالنسبة للزمان، فتشير بعض الاشارات الحضارية في النص، أنه الزمان الماضي، في إحدى مراحل الانسان المتوحش.

حكاية شعبية يرويها السجين (مصطفى لكرد) لتسلية زملائه في السجن. إن السارد هنا يختلف عن البطل، فهو لا يشارك في أحداث الحكاية، لا من قريب ولا من بعيد. تفصل بين السارد والبطل مسافة زمنية. يقوم السارد بعملية الحكي في مكان وزمان محددين بالتقريب. أما مكان وزمان البطل فهما غير معروفين.

إن الاختلاف بين الحكايتين لا يكمن فقط في نوعية السارد وعلاقته بالبطل، بل أيضا في لغة السرد. إن لغة السرد في الحكاية الأولى هي أقرب إلى اللغة الروائية بمعناها الحديث، أي أن التراكيب اللغوية المستخدمة وكذا القاموس اللفظي، ينتميان إلى الكتابة الحديثة، حتى أن الحوار في كثير من الحالات هو أقرب إلى العامية المغربية في ألفاظه وقواعده اللغوية، بالاضافة إلى طريقة الوصف والاكثار من التفاصيل والتدقيق في جزئيات الحكاية.

أما لغة السرد في الحكاية الثانية، فهي لغة الحكي المعروفة في القصص الشعبي، أي أنها تبتعد عن التفاصيل والجزئيات لأنها توجه أصلا إلى سامع وليس إلى قارىء. فالقارىء إذا فاته شيء من الحكاية، يتوقف ويكرّر القراءة مرة أخرى ويتأنى فيها كي يستوعب الجزئيات، أما السامع، فلا تتيح له هذه الفرصة، لأن الراوي الذي يكون بجانبه، يسترسل في سرد الحكاية إلى نهايتها. الراوي هو الذي يملك حرية التوقف والتكرار وليس السامع، لذلك فينبغي على السرد أن يركز على الجوهر فقط، أي أن يتجنب الأوصاف المملة كالفترات الساكنة في وصف الطبيعة مثلا، أو الرجوع إلى ماضي إحدى الشخصيات إلا ما يفيد الحدث في حينه، وإلا تاه السامع وسط تفاصيل كثيرة، لا تسمح ذاكرته بالمتابعة.

إن لغة هذه الحكاية هي لغة قديمة في تراكيبها ــ خاصة في الحوار الدائر في المشاهد شبه المسرحية ــ وفي قاموس ألفاظها وفي الاختصار في الوصف، في مثل قوله :

«وامتطى صهوة أدهمه، وصاح في الكون صيحة اهتزت لها الجبال، وردّدت لها الوديان، وهجم على أعدائه بلا درع ولا زرد إلا سيفه البتار، شيق بريقه الفضاء، واخترق صفوف التراجان، يحصد الأحساء حصدا، تتطاير حواليه الرؤوس والأطراف» (الرواية ص 34).

زيادة إلى أنه يستخدم مشاهد مسرحية قصيرة، يعنون كل فصل ب (مشهد) ويستهله بمقدمة مختصرة يعرف المكان والشخصيات، ثم يوزع الأدوار للحديث، يصوّر فيها جلسات (شهراموش) الملك الجبار الذي يحيط به مجلسه الموقر للنظر في قضايا الحكم ومشاكل امبراطوريته.

لا يتردد مبارك ربيع في استغلال مختلف الوسائل التقنية الأدبية للتعبير عما يريد إيصاله إلى القراء. إن الرواية عنده ليست الشكل التقليدي في استخدام السرد والوصف والحوار بل الرواية هي بحث دائم عن أشكال تعبيرية جديدة. إن كل أشكال التعبير الأدبي صالحة لأن تدرج ضمن الرواية : القصيدة، الحوار المسرحي، الحكاية الشعبية، السرد الروائي، الرسائل المتنوعة ... لا وجود لحدود فاصلة بين مختلف هذه الأشكال التعبيرية، فهي كلها مجتمعة، تمكن الروائي من الانطلاق وتمنحه إمكانية أكبر وأوسع للتعبير.

إذا كان الروائي مبارك ربيع قد نوع في أشكال التعبير، فإن القيم التي عبر عنها عبر هذه الأشكال تكاد توجز في عبارة قصيرة : «يحتوي المجتمع على الشر أكثر مما يحتوي على الخير، ويتغلب الأول دائما على الثاني» هل هو تشاؤم كلي ويأس من انتشار الخير واستتبابه واستمراره وسط المجتمع البشري ؟ إنها حقيقة صيحة يأس عميقة، حيث عبر عنها بكل وضوح خاصة في الحكاية الثانية.

تنتمي الحكاية الأولى، زمانا إلى الستينات والسبعينات من هذا القرن ومكانا إلى مدينة الدار البيضاء في المغرب الأقصى. يستهلها السارد ــ البطل بذكر أول صورة بقيت راسخة في ذاكرته من واقع الطفولة الأولى : حلم مزعج، كابوس يعيشه الطفل، الصغير أحمد، عالم غريب من «الطوفان الهائج المكتسح الذي تبدو أمواجه البعيدة جبالا هادرة» (10) ثم الثعبان الذي يتلوى حول رجله ثم كامل كيانه، يتلوى يضغط وأخيرا يستيقظ الطفل مفزوعا، يستغيث بأمه، التي تضمه إلى صدرها لتزيل عنه الخوف والقلق. إن هذه الصورة مناقضة تماما لما ينبغي أن يعيشه الأطفال من حب ومودة وأحلام لذيذة وحنان.

ترسخت لدى الطفل، السارد لحياته، صورة مفزعة للأب الذي يكاد يشبه الغول جسما وسلوكا. كان الحاج مهدي (ما شاء الله قمة وسُمْكا وصوتا)، فيما كانت الأم نحيفة، أما الطفل أحمد، فقد كان نموذجا في النحافة.

إن صورة الأب هي الصورة النموذجية لرب العائلة التقليدية التي لا يعرف فيها الأب سلطة إلا سلطته ولا يسمح برأي يخالف رأيه، ويجبر كل أفراد عائلته على الطاعة العمياء، وتطبيق أوامره بحذافيرها. ويستعمل في ذلك التهديد بالقوة العضلية حتى صار الأولاد يخافون منه إلى درجة الفرح بغيابه، فهم يعيشون في (عالم من الحرية فريد لا رقيب، لا تخوف لا صوت يرتفع، مرعبا ولا شبح ولا أمر) (الرواية ص 28)، والصمت القاتل في أوقات حضوره. يربي الأب أولاده بالقوة والضرب والنهي القاطع بدل الحوار والاقناع والنصيحة المكررة.

لا يعرف الأب إلا الزجر والشتم والتهديد بالضرب والسجن، كقوله لأحمد : «أنت أيها الفأر

المخادع ؟ اسمع أنا عالم بما تفعل وإذا بلغني عنك شيء في المرة القادمة، فسآخذك إلى الشرطة بيدي واطلب منهم سجنك، اتسمع ؟ وهناك تكون آخرتك» (ص 15). من الصغر، يتولد لدى الطفل شعور بالخوف من الشرطي الذي يمثل القمع والردع النهائي، وسينمو هذا الشعور معه، إلى درجة أن جسمه يرتعش كلما شاهد شرطيا ببذلته الرسمية، هي صور عم بوشعيب البوليسي التي ما زالت راسخة في ذاكرته، هذا الشرطي الضخم الذي يقضي يومه مطاردا أطفال الحي، يمنعهم من اللعب والركض في الشوارع، يطاردهم بأسئلته أيضا : «من أنت أيها العفريت ؟ اسمك ؟ ابن من ؟ إلى أين تسير ؟ ماذا تعمل ؟ ولماذا تتهاون في حمل هذا الشيء ؟ أتريد أن تسقطه عمدا أيها العفريت ؟ ما تصنع ؟ ماذا في جيوبك ؟ من أعطاك هذا» (ص 20).

إن لغة الأب الوحيدة لتربية أبنائه هي الضرب بالعصا. لقد صوّر لنا الكاتب صورة نموذجية بين شراسة وعدوانية الأب. يقول أحمد :
«دخل الحاج مهدي في وقت غير مألوف، فاجأنا، جمدت حركتنا، دخل إحدى الغرف، وما لبث أن نادى إليه محمدا، طالبا منه أن يحضر إليه حبل الأمس. أغلق باب الغرفة عليهما بقوة من الداخل، سمعنا حديثا، لم نتبين منه إلا صوت استرحام، ثم أخيرا صراخا متعاليا، وانهيال سوط. دهر طويل مضى قبل أن يتميز السوط وحده عن الصراخ الذي اختنق (...) رأينا محمدا مجردا من ثيابه إلا السروال. وجلده متورم بخطوط متقاطعة من أثر انهيال الحبل المفتول المبتل» ص 16 و 17.

كل هذه الوحشية تجاه ابنه لأنه فشل في دراسته وأصبح يدخن السيجارة خفية. هذ هي الطريقة التي يربى بها الحاج مهدي أولاده : الزجر، الضرب، الشتم، التهديد، وعدم فتح أي حوار معهم. هو صاحب الأمر والنهي. هو السيد وهم العبيد.

عاش أحمد طفولته والشعور بالخوف يطارده حتى في أحلامه. ويبعد عنه الراحة والتلذذ بالنوم الهادىء. كل ليلة يتيه عبر الحلم في عوالم غريبة، مرعبة، يرى نفسه وأخويه مضطهدين، مهددين بالدفن أحياء، وذلك بسد كل فتح الغرفة التي ينامون داخلها، وهم نيام، ليستيقظوا وسط الظلام الدامس : دفنوا وهم أحياء. لا يسرد لنا أحمد إلا اللحظات التعيسة، المخيفة. إن الأوقات السعيدة التي بدأ يعيشها مع ابنة جارهم، فطومة سرقها منه أبوه، فتزوجها رغم رفض الأم رفضا صامتا وخجولا. لم يعارض أحد، ومن يملك الجرأة على معارضة سيد البيت الجبار ؟

أنها صورة نموذجية للعائلة التقليدية في المغرب العربي، حيث تعتمد في تربية الأبناء على اصدار الأوامر وعلى الأطفال تطبيقها دون مناقشة. إن الأب، داخل هذه العائلة التقليدية، هو صاحب السلطة الأول والأخير، ولا يقبل فيها منافسا ولا حتى مشاركا. يعلم الأب أولاده الطاعة العمياء للسلطة الاقوى منهم مثلما يمتثل هو لأوامر السلطة الحاكمة والتعامل معها بحماس وحكمة. إنه مواطن صالح، وديع، يعتبر نفسه جزءا من المجتمع القائم، فيعمل على الدفاع عن هذا المجتمع مهما كانت طبيعته. إن الحاج مهدي لم يتردد في إخبار الشرطة عن تحركات بعض الشباب المتمردين عن قوانين هذا المجتمع . يشعر كأن سلطته على عائلته مستمدة من سلطة النظام القائم، وعليه بالحفاظ على هذه السلطة والعمل على تكريسها في أولاده، كي يصبحوا هم أيضا مواطنين صالحين.

أما الحكاية الثانية، فهي تنتمي زمانا إلى عصر من العصور الأولى للمجتمعات البشرية، ومكانا إلى أرض مجهولة. ويعيش داخل هذه الامبراطورية الحكيم (رَوزباه) الذي صمم تغيير الملك الجبار

(شهراموش) من أفعال الشر التي ملأ بها سكان مملكته، إلى أفعال خير وعدل وحق. يستعين في ذلك بالجارية (بيروز) وبالراعي (مراقادو). وبعد محاولات متعددة، وعبر خطة مدروسة مع الحكيم، تتوصل (بيروز) إلى إغراء (شهراموش) وإدخال الرحمة والحب إلى قلبه. فيتزوجها ويغير سيرته اليومية، ليصبح ملكا خيرا وعادلا وكريما. يتخلى عن مشاهدة المعارك الضارية بين الحيوانات المفترسة، الجائعة ثم بينها وبين العبيد، وهي من هواياته المفضلة. ويرزق بأمير سماه (بدر زمانه) فيعمل على تربيته وسط الحب والبراءة والرحمة والعدل والكرم، مع مجموعة كبيرة من أطفال المدينة الذين هم في سنه، كي يرفع راية المملكة بعد أبيه ليصبح ملكا عادلا. وبذلك تعم المملكة الرفاهية والحرية والسعادة. كاد الحلم أن يتحقق لولا دسائس بعض رجال شهراموش، الذين دبّروا له انقلابا وقتلوه ومعه كل من كان يؤمن بالسلم والخير والعدل. يهرب (بدر زمانه) بمساعدة زاهور مروّض الوحوش ويختفيان مع مجموعة صغيرة في الأدغال خوفا من بطش المتمردين.

فرغم المحاولة المحكمة، والنيّة الطيبة، تبوء التجربة بالفشل الذريع. هل يعني هذا أننا أمام يأس كلي من الأصلاح والغيير، أم أننا أمام طريقة خاطئة في محاولة القضاء على الظلم والجور ؟ أننا أمام لغز لم يجب عنه مبارك ربيع، جهرا داخل النص، بل ترك الباب مفتوحا للاستنتاجات المحتملة، والتحليلات الممكنة، ذلك أن الفشل لا يعني بالضرورة عدم صحة الطريقة. إن ما استنتجه من خلال قراءتي الأول هو أن التغيير ينبغي أن يكون كليا، أي القضاء النهائي على كل أثر للبذرة القديمة وغرس بذرة جديدة لا صلة لها بالقديم. لا يكون التغيير الكلي بواسطة نفس الأشخاص الذين كانوا بالأمس يظلمون ويسفكون الدماء بإصلاح الوضع، فيتحولون بقدرة قادر من شياطين إلى ملائكة. فهذا لن يغير من الأمر شيئا. ولكن النص لم يبح لنا بمثل هذا الاستنتاج، بل القارىء هو الذي يمكن التوصل إليه بعد الانتهاء من قراءة الرواية، متسائلا عن سبب فشل هذه التجربة التي لو نجحت لحققت السعادة لكل شعب المملكة. هذا على مستوى مخيلة الكاتب، أما على المستوى الأول الأكثر التصاقا بالواقع الاجتماعي المعاصر والمجسد في بعض المجتمعات، فإننا نعثر على نفس الخط في تطوره العام.

كانت عائلة الحاج مهدي مهددة بالتدهور لما تعيشه من انشقاق وتصادم بين الأفراد. المحكومون غير راضين بطبيعة الحكم، ويكرهون الحاكم الأب. تنهار صحة الأب ويصاب في شرفه نتيجة سلوكه المتجبر إذ تخونه زوجته الثانية فطومة مع ابنه الأصغر أحمد ثم تقرر الهروب من البيت بحيث لا يعلم توجهها أحد. شعر الحاج مهدي أن كرامته قد أهينت في أعز عناصرها : الرجولة، ويقرر إراديا المكوث في البيت والعزلة الكلية عن العالم الخارجي إلى أن وفته المنية.

يكبر أحمد، يكمل دراسته، يتوظف يتزوج، ينجب أطفالا ليربيهم تربية مغايرة تماما لما تعلمه من أبيه الحاج مهدي. يعلمهم الحرية ويمنح لهم الحنان الأبوي ويقيم معهم حوارا ونقاشا دائمين. وتعرف هذه العائلة الصغيرة سعادة حقيقية. لقد حقق أحمد طموحه وتمكن من إخراج أبنائه من جحيم طفولته، ولكن فجأة وبدون استهالالات يُساق الأب أحمد إلى السجن بعد أن تشاجر مع أحد موظفي مصلحة جوازات السفر وكاد يحول المعركة الكلامية إلى بحيرة دماء لولا جهله باستعمال الرشاش الذي اختطفه من أحد أعوان الشرطة المكلفين بنقله إلى السجن. سعادة العائلة مؤقتة لأن تربية أحمد جعلت منه شخصا غير متوازن نفسيا. يخاف من الشرطة حتى وهو كبير، ويخاف من الناس في الخارج وأكثر من هذا، فهو يخاف من النساء. إنها تربية الحاج مهدي وقمع المجتمع المحافظ، الظالم. في كلا الحكايتين، دائرة مغلقة، تنتهي من حيث تبدأ : شر ← خير ← شر.

وإذا أخذنا مقولة لوسيان غولدمان في تعريفه للرواية بأنها تاريخ بحث متدهور عن قيم أصيلة في مجتمع متدهور، وجدنا التشابه الكبير بين هذا التعريف وبين التطور العام للرواية.

أحمد، الشخصية الأولى في الحكاية الأولى، يحمل قيما أصيلة أي أنها تناقض قيم المجتمع المتدهور (طريقة الحاج مهدي في تربية أولاده) ويعمل على بناء عائلة سعيدة بطريقة تختلف عن طريقة أبيه، ولكنه يفشل فشلا ذريعا، لأن المجتمع يقف ضد مشروعه المثالي المبني على البراءة. روزباه، الحكيم، هو أيضا بطل إشكالي، يحمل قيما أصيلة (مشروع تغيير الملك الجبار، شهراموش)، يقوم بمحاولة فاشلة (بحث متدهور) داخل المجتمع الذي تأكله سوسة الفساد (مجتمع متدهور أيضا).

تتحقق هذه الدائرة التي تحدث عنها لوسيان غولدمان في تعريفه للرواية داخل المجتمع الرأسمالي منذ ظهورها مع رواية دون كيشوت (1605) لسفانتيس إلى غاية الرواية الجديدة في فرنسا في منتصف هذا القرن.

عند مبارك ربيع، يمتد تاريخيا هذا البحث المتدهور عن قيم أصيلة في مجتمع متدهور إلى المجتمع البدائي المتوحش أي قبل تكوين النظام الرأسمالي لوسائل الانتاج وسيمتد مستقبلا إلى أفق مجهولة.

لا توجد داخل النص قرائن توحي بامكانية تحقيق هذه القيم الأصيلة، كأن الانسان محكوم عليه أبديا بالرضوخ تحت سلطة الشر والظلم والجور، وعلى الانسان الخير أن يصارع الشر دوما، رغم معرفته المسبقة بالفشل وبانتصار هذا الأخير في نهاية الأمر. إن الانسان في صراع مستمر من أجل اسعاد البشر على وجه الأرض. وهو دوما يبحث عن مفهوم مطلق للسعادة والعدل والحرية. ولكننا نظلم التاريخ إذا تشاءمنا تشاؤما مطلقا، لأن صراع الانسان ونضاله وتضحياته ستخفف عنه الظلم وتحقق له قسطا من الحرية والعدل. إن الانسان في القرن العشرين، يعيش في ظروف أحسن من ظروف إنسان القرون الوسطى، ذلك بفضل نضاله من أجل تحقيق رفاهية أفضل والتقليل من الظلم والجور والقمع.

لو اقتصر مبارك ربيع على الحكاية الأولى لما سقنا مثل هذا الكلام باعتبار أن الأحداث مرتبطة بزمان ومكان ثابتين، أما الحكاية الثانية فهي توحي بالمطلق سواء زمانيا أو مكانيا، إذ الأماكن من نسيج خيال الكاتب وليس لها مقابل في الواقع الجغرافي.

وما يمكن قوله هو أن رؤية العالم لمبارك ربيع في روايته (بدر زمانه) هي رؤية متشائمة رغم إيمانها بالصراع من أجل تغيير المجتمع، ولكنها لا تأمل كثيرا في امكانية تغييره،ذلك أن قوة الشر والطمع والتسلط الكامنة في الانسان تكاد تتصل بالجوهر أي بالغريزة.

بصدر ما يوجد الانسان الخير، ثمة أيضا الانسان الشرير يصارعه ويحطم مابناه ويقضي على أحلامه. بهذا نعود إلى نظرية الاديان القائلة بوجوب تعايش الخير مع الشر إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. إن هذه النظرة المتشائمة لها ما يبررها في الواقع السياسي العربي إذ فشلت كل التجارب التي نادت بالثورة وبالوحدة منذ منتصف هذا القرن. كانت مشاريع هذه الحركات طموحة وتنادي كلها بالعدل والحرية والوحدة ولكن بعد سنوات من بدء التجربة، تتجلى للعيان محدودية هذه الحركات وعجزها في تحقيق مشاريعها السياسية والاجتماعية، إلى درجة أصبحت فيها كل الأنظمة السياسية في

الوطن العربي بعيدة عن قيم الحرية والمساواة والسلم. إن أفق التغيير في الوطن العربي أفق مسدود خاصة بعد فشل التجارب الاشتراكية في بعض البلدان والتي كانت الحلم الكبير للجماهير العربية (مصر، الجزائر، اليمن، سوريا، العراق ...). وإذا غاب أفق التغيير، وانسدت الأبواب، ظهر التشاؤم والنظرة التراجيدية للواقع.

هذه هي رؤية العالم لمبارك ربيع في روايته (بدر زمانه)، هي رؤية تؤمن ايمانا مطلقا بضرورة التغيير وإحلال الخير بين الشر، ولكنها تدرك الامكانيات المحدودة لمحاولة القضاء على الظلم والجور والفقر. إنه موقف تراجيدي، أن يضحي الانسان من أجل التغيير، وهو يدرك استحالة تحقيق هذا التغيير.

السيرة والرواية : نوار اللوز لواسيني الأعرج نموذجاً

سعيد يقطين

1. تمهيد :

يتأطر هذا البحث ضمن مستويين اثنين. للأوّل طبيعة نظرية ويتصل عموماً بنظرية النصّ، وخصوصاً بجانبها المتعلق بما أسميه بـ «التفاعل النصّي» أو التعالي النصّي (transtextualité) كما يسميه جيرار جنيت. وللثاني طبيعة ثقافية، ويتعلق بالسؤال : كيف يتعامل الكاتب العربي مع التراث ؟

إن المستويين يتضافران علميا. وإذا كان الأول يرتبط بسؤال الباحث في ما يمكن أن نسميه بـ «السرديات النصية»، بما هي بحث في الكليات، فإن الثاني يتصل بعمل الناقد وهو يسعى إلى تجسيد قضايا ثقافية من خلال النص الملموس، يتعالق فيها ما هو نصّي بما هو خارج نصّي : أي مجموع العلاقات التي تنظم مختلف البنيات النصّية وأبعادها.

من خلال هذا البحث، سوف لن تكون معالجة المستويين المؤطرين إلاّ جزئية، لأني هنا أنطلق من قراءة نصّ محدّد هو رواية «نوار اللّوْز : تغريبة صالح بن عامر الزوفري» للكاتب الجزائري واسيني الأعرج (1).

2. النـصّ والمُنَـاصّ :

يثيرنا العنوان الخارجي الفرعي «تغريبة صالح بن عامر الزوفري» وذلك لأنّ «التغريبة» مفهوم خاصّ، وله دلالة محددة توحي إلى نوع أدبي شعبي في الثقافة العربية الكلاسيكية. إن التغريبة جزء من «سيرة بني هلال» لذلك ارتبط في ذهننا اتصال التغريبة بالجماعة. أما النوع الأدبي الأكثر ارتباطاً بالفرد ـــ في ثقافتنا القديمة ـــ فهو الرحلة. فلو استعمل الكاتب في المناصّ «رحلة صالح بن عامر الزوفري»، لما كان للعنوان هذه الإثارة التي تشدنا إليه. الشيء الذي يدفعنا إلى التساؤل : كيف يمكن أن تكون هناك سيرة أو تغريبة لفرد هو «صالح بن عامر الزوفري» ؟ ما هي دلالة التغريبة في اتصالها بالفرد ؟ أمّا العنوان الأساسي فلا يثيرنا كثيراً، لأن «نوّار اللوز» له قيمة جمالية في ذاتِهِ. مثل ما نقرأ عناوين مثل «الأمل» أو «الفجر» أو «النسيم»، أو ما شكل هذا من العناوين الجميلة التي قد

توحي إلى عالم يتحوّل. لهذا السبب رأينا أن العنوان الفرعي يثيرنا بما يحيل عليه في ثقافتنا الكلاسيكية.

إنَّ الأسئلة التي طرحناها أعلاه حول المناصّ الفرعي سرعان ما تتبينٍ لنا بعض عناصر الجواب عنها من خلال المناصّ الداخلي (المقدّمة)، أو «فاتحة الرواية» التي يوقِعها الكاتب نفسه.

ينقسم هذا المناصّ الداخلي (فاتحة الرواية) إلى ثلاثة أقسام نحبّ الوقوف عندها قليلاً لتجسيد العلاقة الحاصلة بين النصّ (الرواية) والمناصّ (العنوان والفاتحة)، قبل الانتقال إلى تحليل النصّ. هذه الأقسام الثلاثة هي :

1. دعوة القارئ إلى «التنازل»، وقراءة «تغريبة بني هلال».
2. التأكيد على أن الرواية من نسيج الخيال، وإن تطابق مايوجد في الرواية مع الواقع فليس ذلك «صدفة».
3. من خلال مقتطف من أحَدِ نصوص المقريزي يتمّ الإلحاح على أنَّ جوع الأمّة وفقرها راجع إلى ظلم الحكّام وجبروتهم.

إنَّ هذا المناصّ الداخلي، من خلال أقسامه الثلاثة، يتضمن ثلاثة عناصر مترابطة تتبدّى من خلال ثلاثة نصوص. وهي جميعاً متداخلة. ويمكننا إعادة كتابتها من خلال الشكل التالي الذي نبيّن من خلاله صلة العنصر بالنصّ :

— التاريخ ← تغريبة بني هلال.
— الواقع ← نوّار اللوز.
— السياسة ← إغاثة الأمّة في كشف الغمّة للمقريزي.

فالكاتب يدعونا إلى التنازل وقراءة تغريبة بني هلال لأننا حتماً سنجد فيها «تفسيراً واضحاً لجوعكم وبؤسكم. ما يزال بيننا، وحتّى وقتنا هذا ...» (ص 5).

إن «التاريخي» ممتدّ في «الواقعي» : «وإلى يومنا هذا والسيف لغتنا الوحيدة لحلّ مشاكلنا المعقدة» (ص 5). ولهذا السبب سنجد تعالقاً كبيراً بين «تغريبة بني هلال» و «تغريبة صالح بن عامر الزوفري». إنها علاقة التاريخي (ما وقع) بالواقعي (ما يقع)، ولهذا السبب أيضاً رغم كون تغريبة صالح بن عامر الزوفري خيالاً فإن أي «تشابه» أو «تطابق» بينها وبين «الواقع»، يقول الكاتب «فليس ذلك من قبيل المصادفة أبداً» ص 5.

لقد اعتدنا في مقدمات الرواية اعتبار التطابق صدفة. لكن الكاتب هنا يشير إلى أنّ ذلك ليس صدفة ولكنه مقصود. إنها قصدية التعبير عن التطابق : تطابق التاريخي والواقعي، تطابق المتخيل والواقعي أيضاً. ولا يعني التطابق هنا إلاّ عمق الصلة الرابطة بين التاريخ والواقع. ومن خلال ذلك يتحقق الامتداد. فالتاريخ كواقع مضى يجد امتداده في واقع ما يزال حيّاً ومعيشاً.

يتجسّد الامتداد بين التاريخي والواقعي من خلال السياسي. والسياسي باعتباره بنية تتجذر من خلال علاقة الحاكم بالمحكوم بواسطة القهر والقمع هي ما تحكم عمق الصلة الرابطة. وكأن التاريخ والواقع لا يتحققان إلاّ عبر سلطة الحاكم القاهرة والقامعة. نجد هذا السياسي مجسدّاً في التاريخ (بني هلال)، وفي الواقع (نوار اللوز). لذلك تأتي البنيات النصّية في «فاتحة الرواية» متواشجة ومعبراً عنها

بواسطة مناصّات تمهيدية للنصّ «نوّار اللوز». وهذا ما جعلنا نعتبر الأقسام الثلاثة للمناصّ الداخلي متداخلة ومترابطة فيما بينها.

كما يمكننا ــ نظريا ــ أن نقرأ نصّ الكاتب على ضوء نصوص غيره من الكتّاب، يمكن أن نقرأ أحد نصوصه على ضوء مناصّاته الدّاخلية. و «نورا اللوز» تتميز بفاتحتها : إنّ الفاتحة بمثابة «مفتاح» للقراءة. أو بمعنى آخر هي قراءة الكاتب لنصّه. وفي هذه القراءة نجد «توجيها» لقراءات ممكنة. أليست هذه إحدى وظائف بعض المناصّات ؟...

إنّ العلاقة بين المناصّ الداخلي (فاتحة الرواية) والنصّ (نوار اللوز) علاقة توجيه يقوم على أساس قراءة المناصّ للنصّ قراءة خاصّة. وفي هذه القراءة الخاصّة يتمّ التركيز على تعالق التاريخي بالواقعي بواسطة الفعل السياسي. وسنحاول معاينة كيف يجسّد النصّ هذه العلاقات ؟ وكيف يبنيها من خلال إنتاجه النصّي والروائي ؟ للقيام بذلك نبدأ أوّلاً بالوقوف عند التغريبة كتاريخ وواقع، وننتقل بعد ذلك إلى الحديث عن طرائق اشتغال التفاعل النصّي بين التغريبتين لِنَنْتَهِيَ إلى التساؤل عن أبعاد ذلك الاشتغال ودلالاته.

3. التغريبة : التاريخ والواقع.

في «فاتحة الرواية» يَدْفعنا الكاتب واسيني الأعرج إلى «التنازل» لقراءة «تغريبة صالح بن عامر الزوفري».نجدنا أمام نقط لقاء عديدة بين النصَّين وعلى أصعدة عدّة، رغم ما نمكن أن نلاحظه من اختلاف بينهما نوعيا وزمنياً ونصياً. ولعلّ الاشتراك والاختلاف بين النصَّيْن أو التغريبتين كامن في السياق الذي أنتج فيه النَّصَّانِ من جهة، وفي قَصْدِيَّتِهِمَا التي تختلف باختلاف سياقهما النصّي. وهذا ما سنحاول تبيّنه عبر رصد علاقة «الاشتراك الاختلافي» من خلال ما ندعوه بـ «التفاعل النصّي»، لنتمكن من قراءة أبعاد ذلك ودلالاته.

عندما ننظر في مصطلح «التغريبة» في بني هلال، نجده يوحي إلى دلالتين متآزرتين : أولاهما تعني التغرّب بمعنى مفارقة الوطن الأصل، مع ما تحمله مفارقة الوطن من معاناة وغربة وثانيتهما، تعني التوجه نحو بلاد المغرب، على اعتبار كون الوطن الأصل لأبطال التغريبة هو المشرق. إنَّ التوجه إلى بلاد المغرب بما فيه من مفارقة الوطن وغربة، لا يعني بالنسبة إلى عالم التغريبة غير الحزن والبكاء والدم. وذلك لسبب واضح يعود إلى كون المتغربين يفعلون ذلك بدافع البحث عن «موطن الكلأ» (الحياة)، وإنقاذ «حياة» الأبناء الثلاثة المحتجزين في تونس. إنه تغرّب إجباري، وليس اختيارياً، لأن البقاء في نجد يعني الهلاك الجماعي نتيجة الجدب.

الطريق طويل والمسالك وعرة، ولا يمكن إلاّ للحرب أن تفسح المجال لمواصلة «التغرب».ولكن بعد الوصول إلى بلاد تونس وتحقيق المبتغى من الخروج، تستمّر الحرب لكن هذه المرّة بين الهلاليين أنفسهم. يحصل التنازع حول الأرض والسلطة يقتل دياب حسناً وأبازيد والجازية. وتنشب الحرب ثانية بين الأولاد (الجيل الثاني) وتحسم في النهاية لابن دياب.

تغريبة صالح بن عامر الزوفري امتداد للتغريبة الأمّ. فهو من سلالة بني هلال، وهو «ضدّ» استمرار صورة بني هلال كما كانت، إن لديه وعياً آخر تجاه تاريخ السلالة. لكن الواقع يجسّد استمرار تاريخها. يعيش في قرية صغيرة شظف العيش وقساوته. يمارس التهريب : تهريب البضائع إلى الحدود

المغربية ـــ الجزائرية، ونسجّل هنا علاقة دلالية وثيقة بين التهريب و «التغريب»، فهو مهرِّباً يفارق قريته الصغيرة متوجها إلى الحدود (الغربة). وفي تغربه هذا يتوجه غرباً نحو المغرب، وهو ـــ أيضاً ـــ كالهلاليين يتغرب مضطراً ومجبراً على ذلك، لأن رصاص الجمارك، ومطاردات أذناب السلطة تتوعده دائماً. وعندما يفكّر في الإقلاع عن «التهريب» ليعمل في السدّ، وليستفيد كمجاهد سابق ضدّ الاحتلال الفرنسي يجد الطريق مسدوداً. يعاود التهريب ـــ التغريب مجدّداً، وينتهي بالاعتقال.

لا نريد الذهاب بعيداً في مقارنة التغريبتين، فالأولى جماعية، والثانية فردية. ولكن صالح بن عامر ليس إلاّ صورة عن ممارسي التهريب العديدين. يكون التغرّب بهدف ضمان العيش والاستقرار. لكننا لا نجد فيه غير المعاناة والآلام. وإذا كان صالح قد «تغرّب» سابقاً وهو يجاهد ضدّ الاحتلال الفرنسي. فهو يتغرَّب الآن لأن سلالة بني هلال عندما طردت المحتل صارت تفرض على أبنائها «التغرب» لتستفيد فئة من السلالة ضدّ السواد الأعظم منها. وصالح بن عامر جزء من هذا السواد.

إنّ التغريبة فعل تاريخي ممتدّ واقعيا إلى الآن وجوهره البنيوي يكمن في ممارسة الحرب وفرض القهر على مستويين : يبدو الأوّل عندما تكون الحرب ضدّ العدوّ. ويبدو الثاني ضدّ مكوّنات الذات. الا نجد هنا تجسيداً واضحاً لأبعاد «فاتحة الرواية»، حيث نجد ترابط التاريخي (بني هلال) بالواقعي (صالح بن عامر) بالسياسي (ممارسة الجور والظلم)، من خلال الإشارة إلى صورة بين هلال، وتطابقها مع نصّ «نوار اللوز»، وتكامل التاريخي والواقعي مع نصّ المقر يزي ؟!. إنَّ تدقيق الجواب وتوضيحه أكثر يتبلور لدينا بشكل أوسع بعد تحليل تعالق التغريبتين باعتبارهما نَصَّيْنِ من خلال تجسيد أشكال «التفاعل النصّي» بينهما على صعيد الكتابة.

4. اشتغال التفاعل النصّي :

تتقدم إلينا «تغريبة صالح بن عامر الزوفري» متضمنة لتغريبة بني هلال إننا نصياً أمام تغريبتين، أو أمام نصّ مزدوج، يتداخل فيه النصّ السابق (بني هلال) بالنصّ اللاحق (صالح بن عامر)، ويتفاعلان على مستويات عدّة. ولو شئنا ـــ بطريقة أخرى ـــ لقلنا، إننا من خلال هذا النصّ المزدوج أمام «نصّ على نصّ»، الشيء الذي يجعلنا، ونحن نقرأ «نوار اللّوز» نقرأ نصّين في آنٍ واحدٍ. إنّ نصّ تغريبة صالح بن عامر مكتوب على ورق شفاف، وتحته تبدو لنا رسوم نص تغريبة بني هلال. ولمّا كانت لأي نصّ مكتوب طريقة ما في تجسيد البياض والسواد، فإن نص التغريبة الثانية نثري، ومكتوب بطريقة جديدة يتميّز فيها السرد عن العرض. وهذا ما يجعل البياض فيه والسواد يشتغلان بطريقة خاصّة تبدولنا من توازيهما على الورق. الشيء الذي يجعل فترات البياض تسود كلما كان العرض، أو مورس تقطيع السرد. عكس ما نلاحظ في تغريبة بني هلال التي كتبت بطريقة تقليدية يحتل فيها السواد الحيز الأكبر. ولا يبدو البياض إلاّ عندما ننتقل من النثر إلى الشعر عندما ما تسوّي إحدى الشخصيات ربابتها وتنشد.

وبحكم تمايز النصّين على هذا المستوى يتجلى لنا بوضوح كون التغريبة اللاحقة وهي تكتب على ورق شفاف تتيح بياضاتها العديدة بروز سواد التغريبة الأولى. وإلى جانب هذا البروز الذي يتخلل البياضات، نجد أحيانا أخرى تشطيباً على ما يبرز من النص الأوّل، وكتابة أشياء أخرى فوق ما شطب عليه. وفي بعض الأحيان تغيير بعض الكلمات من النصّ الأصل، ووضع أخريات غيرها، إلى غير ذلك من العلاقات التي يمكن أن يأخذها نصّ مكتوب على نصّ آخر ...

ولو حصلنا على صورة فوتوغرافية للنصّ الذي يبرز لنا من تحته الأصل، لوجدنا أنفسنا أمام نصيّن يتجاوران ويتكاملان يكلِّمِ الثاني الأوّل أحياناً، ويعارضه أحياناً أخرى ... ولكننا في النهاية نجدنا أمام نصّ جديد بما في الكلمة من معنى هو «نوّار اللوز : تغريبة صالح بن عامر الزوفري».

بسبب الطبيعة الازدواجية للنصّ الجديد تبرز فعلاً صعوبة القراءة أمام القارئ الذي لم «يتنازل» لقراءة تغريبة بني هلال. وهذه الصعوبة التي يُسَجلها المناصّ الداخلي نفسه :

«قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها **مُتْعِبَة**، » تكمن في التعالق الحاصل بين النصيّن، والذي يصعب أحياناً تمييزه ما لم تكن عندنا صورة كاملة عن عالم النصيّن في اختلافهما واشتراكهما.

فما هي الصورة التي يأخذها هذا التعالق بين النصين تبعاً للشكل الذي قدمنا إجمالاً، و ما هي أنواع التفاعل النصّي التي تتجسد لنا عبرها صور العلاقات بين التغريبتين ؟

من خلال التحليل تتبدّى أمامنا مختلف أنواع التفاعل النصّي الثلاثة، ولكن باختلاف بينها، كما سنبيّن بعد إلقاء نظرة على كلّ نوع بهدف التمثيل، تاركين لمن يريد التعمق في الكشف عنها خزّانا من الأمثلة والشواهد التي يمكن أن تغني نظرية التفاعل النصّي.

هذه الأنواع الثلاثة هي : التناصّ والمناصّة والميتانصيّة.

آ ــ التناصّ : يهمين هذا النوع بالأخصّ فيما يتصل بأسماء الأعلام الموجودة في التغريبتين. وهي قد تتداخل إلى الدرجة التي نستشعر فيها وكأن شخصيات تغريبة بني هلال جزء لا يتجزأ من تغريبة صالح بن عامر لنقرأ هذه المقاطع مثلاً :

«... يجنون أرباحاً مفزعة مثل تلك التي كان يجنيها أبو زيد الهلالي، أنت طيبة يا الجازية، لكن أهلك الكبار، دياب الزغبي والأمير حسن بن سرحان، كانوا يقامِرون بعيون أطفالنا وبالنفط وبأعناق الفقراء ...» ص 18.

«... لست أبا زيد الهلالي. تحركه في اصبعك كخاتم سليمان تحوّل إلى زبون طيّب في بقالة الحسن بن سرحان. لا يا السبايبي لست من بلاد أهل الغرب، حتى أقدّم لك الطاعة والخضوع. ولست من آل زغبي ياحسن حتى أضع المحارم دم الفقراء والجازية التي قتلت غدراً ...» ص 40.

إنَّ الأمثلة كثيرة وينضح النصّ بهذا التعالق الوثيق بين أعلام التغريبيين إلى الدّرجة التي يصعب معها أحياناً تمييز الشخصيات المشاركة في القصّة عن غيرها من الشخصيات المستدعاة من عالم تغريبة بني هلال. والعلاقة بين أسماء الأعلام الموظفة في الرواية تأخذ أحياناً بعد المشابهة أو المقابلة. في المشابهة تتماهى شخصيات التغريبة الثانية ببعض شخصيات الأولى كالعلاقة التي تغدو بين الجازية ولونجا (حبيبة صالح)، أو شخصية أحد أذناب السلطة أو ممارسيها (السبايبي) بأبي زيد أو الحسن بن سرحان. وتبدو المقابلة من خلال تباعد العلاقة وتناقضها بين شخصيتين من التغريبتين (صالح وأبي زيد). على نحو ما يظهر لنا من الشاهد المسجل أعلاه، حيث نجد العلاقة تأخذ التقاطب التالي :

العلاقــة	**تغريبة بني هـلال**	**تغريبة صالح بن عامر**
جني الأرباح	أبو زيد/دياب/الأمير حسن	رجال السلطـة

الطيبوبة الجازية الفقراء

إن العلاقة بين شخصيات التغريبة (أبو زيد ...) ورجال السلطة في نوار اللوز هي المقامرة وجني الأرباح ضدّ الجازية وفقراء الوطن الطيبين والمستغلين. العلاقة واحدة وإن تغيّر الزمن. ونجد الشيء نفسه في المثال الثاني. حيث يضع صالح نفسه مثل الجازية ضد السبايبي باعتباره أحد رموز السلطة والذي يشبه الحسن بن سرحان.

إن بعدي المشابهة والمقابلة يتجسدان أبداً بين عالمي الشخصيات الإيجابي والسلبي في التغريبتين. ومعاً يتحققان ــ نصيا ــ من خلال التناصّ الذي تتداخل فيه الأعلام من التغريبتين إلى حدّ الاشتراك في الفعل رغم ما بينها من تمايز تاريخي وتتوضح لدينا هذه الصورة أكثر بالانتقال إلى النوعين الآخرين من التفاعل النصّي.

ب ــ المناصّة : سجلنا هيمنة التناصّ، ووقفنا بالخصوص على ما يتعلق بأسماء الأعلام لبروزها. وفي المناصّة Paratextualité نجد حضور مقاطع من التغريبة الأولى مقتبسة باعتبارها بنية نصية لتحتل لها موقعاً يجاورُ بنيات نصّية من التغريبة الثانية :

1. «قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكني بكلّ تأكيد لست أبازيد الهلالي. أنت عاجز عن إصدار أمر أمراء بني هلال :
ــ «فإن كنت طائعاً لله وللأمير، فضع في رجليك هذا القيد».
ولن أقول ما قاله أبو زيد الهلالي للحسن بن سرحان :
ــ «سمعاً وطاعة يا مولاي».
ولن أحطّ القيد في، رجلي. فالسيوف اليمنية التي تملكها بتارة ومخيفة. لكنها عاجزة عن حزّ رقاب الفقراء» ص 94.
2. الحرب يا بنت الناس، وكلّ الناس، لم تكن متوازنة. حين انتهى كلّ شيء، ركب نصر الدين الشهبا عيونه بحرية مخيفة وسط صحراء لا تنجب إلاّ الصفرة. على يمينه الملك صالح صهره، ووراءه عشرون راية، وتحت كلّ راية خمسة آلاف فارس. ركبوا الجياد وامتصت أراضي «عين برشان» دم البريقع وشيبان وزيره الذي كان أوّل من قُطِع رأسه. مدّ يده نحو المجمر. شعر بالوحدة القاتلة ...» ص 130.

نعاين في المثال الأوّل ما سبق تسجيله في التناصّ عبر تقابل أسماء أعلام التغريبتين، لكن ما نلاحظه هنا هو حضور المُنَاصّ من خلال كلام الحسن بن سرحان لأبي زيد، وجواب هذا الأخير. كما نلمس ذلك أيضاً في المقطع الذي يتحدث عن الاستعداد للحرب. ومن خلال هذين المناصَّين اللذين اقتبسا من التغريبة حرفياً، وقدّما باعتبارهما مُنَاصّاً داخليا يحق لنا أن نتساءل لما تمّ توظيف هذين المتفاعلين النصّيين من خلال هذا النوع ؟

إنّ لكلّ نوع من أنواع التفاعل النصّي طبيعته ووظيفته. والمناصّ يوظف لتحقيق المفارقة النصّية بين بنيتين نصيّتين (الأولى أصلية والثانية طارئة) حول وضعية معيّنة للمزيد من تعميق التماثل أو الاختلاف بين البنيتين لغويا وأسلوبيا ومضمونياً. وفي المثال المقدَّم يبدو لنا المناصّ الذي يتحقق من خلال كلام الحسن بن سرحان :

«فإن كنت طائعاً لله وللأمير، فضع رجليك في هذا القيد» ذا طبيعة نصيّة خاصّة. إنَّه يمتحُّ من نصّ له مرجعية دينية وسلطة عليا «وأطيعوا الله، وأطيعوا الرسول ...»، كما أنه صادر عمّن يملك السلطة إنه نصّ متعالٍ زمانياً ومكانياً. كما أن له بعداً شاملاً في الذاكرة الجماعية يدركه المتكلم والمستمع. وأغلب المناصّات الدّاخلية لها هذه الطبيعة الشمولية : تحققها كنصّ متعالٍ. ونفس الشيء نجده في المناصّ الثاني «سمعاً وطاعة يا مولاي». وإنّ كان من طبيعة مناقضة للأوّل. أمّا المناصّ المتعلق بالاستعداد للحرب فهو بدوره يمتحُّ من نصّ أكبر مرتبط بالذاكرة الجماعية في وصف الحروب القديمة.

إنّ تعالي المناصّ بوجه عامّ، طبيعياً ووظيفيا، علاوة على نقله إيّانا من عالم لفظي إلى آخر يوظّف في سياق صراع تناحري بين صالح بن عامر بين من يترصدّ أعماله لأنّه مهرِّب. والمثال الثاني امتداد لذلك الصراع الذي يذهب ضحيته أحد زملاء صالح. وفي المثالين معاً نعاين امتداد النصّ السابق وتعالقه بالنصّ اللاحق. فما كان يمارس سابقاً ما يزال يمارس إلى الآن. وتبعاً لذلك تغدو التغريبة الثانية مماثلة للأولى من حيث عوالم القصّة فيهما معاً، رغم الفارق الزمني. فقد تتبدل اللغة النصية، وقد تتغيّر أشكال الحرب الممارسة ضدّ الشعب ووسائلها، لكن المضمون واحد : وهو ممارسة الضغط والقمع على المستضعفين والفقراء ــ لكن ما يتغيّر في تغريبة صالح بن عامر الزوفري بالمقارنة مع التغريبة الأولى التي تتفاعل معها نصيّاً هو أنها لا تكتفي فقط باستيعاب بنيات نصّية من تغريبة بني هلال أو تمثلها ومماثلها رغم البعد الزمني الفاصل، والذي يشي بامتداد التاريخي في الواقعي من خلال السياسي، ولكنها إلى جانب ذلك تتميّز بمعارضتها لها. وتكمن هذه المعارضة في اتخاذها موقفاً منها، ومن امتدادها. تبرز هذه المعارضة أو هذا الموقف في النوع الثالث من أنواع التفاعل النصّي بين التغريبتين وهو ما نسميه بالميتانصّ.

ج ــ **الميتا نصيّة** : كما يهيمن التناصّ يهيمن الميتانصّ في تغريبة صالح بن عامر. ولمّا كان الميتانصّ يتجسد من خلال النقد الذي يوجِّهه المتفاعل النصّي الأصل للبنيات النصيّة السابقة، نرى أن من بين أوجه العلاقة التي تأخذها تغريبة صالح بن عامر مع تغريبة بني هلال وجه النقد الموجّه إلى هذه التغريبة الأخيرة من خلال بعض عوالمها.

يبرز لنا ذلك بجلاء من خلال المثالين اللذين رأيناهما في النوع الثاني (المناصّ). فصالح بن عامر يؤكد على اختلافه عن أبي زيد الهلالي في موقفه من الحسن بن سرحان. فهو يعارض الخضوع والامتثال للنصّ الأكبر سواء كان دينياً أو ءادارياً. وهو يرفض أن يقول «سمعاً وطاعة». ورغم الحرب الشرسة الموجّهة ضدّه فهو يقاوم ويظل يقاوم. وهو في فعله هذا يتخذ موقفاً نقدياً ضدّ أبي زيد الهلالي باعتباره خاضعاً، كما أنه في أمثلة عديدة من الرواية ينتقد أبازيد وغيره من شخصيات تغريبة بني هلال باعتبارهم تجسيداً ملموساً لوجوه السلطة الظالمة. وهو لا يكتفي ــ أيضاً ــ بانتقاد هذه الشخصيات بل إنه يوجِّه نقده الحادّ، ولسانه اللاذع والفاحش ضدّ تركة بني هلال ومخلفاتهم بوجه عامّ في مواطن كثيرة من الرواية ويمكن الاكتفاء بهذا المثال الدّال على ذلك :

«... والله أنتم أولاد عامر، سلالة بني هلال. هكذا دائماً. وإذا لم تتقاتلوا علانية، كرهتم بعضكم بعضاً ...» ص 50.

«... يقال إنه عامري فهو جزء من هذه السلالة الخائبة. عندها كلّ شيء ويقتلها الجوع» ص 50.

إن النصّ يزخر بمثل هذه النماذج التي يتحوّل فيه المناصّ إلى ميتانصّ يبرز من خلاله موقف صالح بن عامر الزوفري من عوالم تغريبة بني هلال وامتدادها الواقعي في شخص الأعداء الطبقيين الذي استفادوا من نضال المجاهدين والشعب الجزائري عموماً، وإن كان الراوي أحياناً يسمّي أعداءه باسم يضاهي اسم «بني هلال» وهو «بنو كلبون». أمّا في أحياناً أخرى فيسميهم بأسمائهم الحقيقية في النصّ، أو بأسماء بعض أبطال السيرة أو التغريبة.

من خلال هذه الأنواع الثلاثة للتفاعل النصّي نجد هيمنة التناصّ والميتانصّ بشكل بارز وعلى مجرى النصّ بكامله. وهذان النوعان أكثر تجسيداً لطابع العلاقات التي يرمي الكاتب إلى التأكيد عليها وهو ينجز نصّه فوق نصّ تغريبة بني هلال، بناء على الطابع الذي حدّدناه أعلاه والذي يمكن تلخيصه على النحو التالي :

1. الاستيعاب : حيث يبرز لنا تغريبة صالح بن عامر مؤسسة على عالم التغريبة الأصل. ومن خلال هذا الاستيعاب تتم موازاة عالم النصّ السابق بعالم النصّ اللاحق.
2. المعارضة : وهو الطابع الذي يتجاوز الأوّل ويحدّده.

إنَّ المعارضة تأتي لتحويل الاستيعاب من بعده النصّي في ذاته إلى بعد خارج نصّي يتجلى في قراءة النصّ السابق ومعارضته واتخاذ الموقف النقدي منه. وهذا الموقف هو أيضاً موقف من النصّ اللاحق باعتباره التجسيد الواقعي للنصّ التاريخي. ومن خلال الطابعين في تكاملهما واختلافهما تبرز «إنتاجيّة» النصّ اللاحق باعتباره نصّاً جديداً وآن أوان البحث في انتاجيّة هذا النصّ أو «نصيته» من خلال التساؤل عن أبعاد ودلالات اشتغال التفاعل النصّي.

5. أبعاد التفاعل النصّي :

نوثر الوقوف عند أبعاد هذا الاشتغال على مستويين اثنين : المستوى الأوّل نصّي والثاني خارج نصّي.

آ. المستوى الأوّل : نصياً يبرز لنا أثر اشتغال تغريبة صالح على تغريبة بني هلال من خلال الجوانب التالية :

1. طبيعة السرد الشعبي : حيث نجد السرد في نوار اللّوز مطبوعاً بطابع السرد الشعبي سواء على مستوى لغته أو ترهينه السردي (الصوت السردي). فحضور اللغة اليومية من خلال بعض لغاتها الخاصّة (Sociolecte). بالجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها صالح بما فيها من فحش وعنف وفظاظة يجلّي لنا البعد الشعبي الذي يلتقي ولغة التغريبة في حكيها عن عوالمها اللغوية الخاصّة بما فيها من أبعاد فلاحية ورعوية متميزة. كما يحضر ذلك على صعيد الصوت السردي المزدوج الذي يتماهى فيه الراوي (الناظم الدّاخلي) بالشخصية المحورية صالح (الفاعل) أحياناً، أو ينفصل عنه أحياناً أخرى. في الحالة الأولى يتماهى معه إلى الدرجة التي قد نتساءل فيه من يتكلم هل الناظم الدّاخلي (auktoriale) أو الفاعل (personale) لأن اللغة التي يوظف الناظم هي لغة الفاعل. ونجد الشيء نفسه في الحالة الثانية حيث نجد الناظم الدّاخلي وهو يسرد يتوجّه إلى الفاعل بالسباب والشتم الشيء الذي يجعلنا نرى وكأن الفاعل يتحدث إلى نفسه معاتباً أو مدَلّلاً، أو ما شابه هذا من الطرائق. وهذه الصورة نجدها بجلاء في التغريبة، وخصوصاً في شكلها الشفوي الذي تقلصت بعض مظاهره — وإن بقي أغلبها حاضراً — في انتقالها إلى الشكل الكتابي.

2. تكسير عمودية السرد : إننا لا نجدنا في نوار اللوز أمام أحداث متسلسلة وخصوصاً في الفصل الأوّل. فهيمنة التقطيع السردي والانتقال الزمني علاوة على كونه خياراً كتابياً، نجد للتفاعل النصّي دخلاً فيه. لأن إقحام بنيات نصّية من نصّ سابق تساعد الكاتب على تقطيع السرد وتفكيكه لإدخال تلك البنيات أياً كان نوعها ويمكن التدليل على ذلك بكون بعض المقاطع أو الوحدات التي يندر فيها إدراج بنيات متفاعلة كيف أن السرد الخطِيّ يهيمن فيها.
3. إن الجانبين أعلاه يجعلاننا نستنتج كون الكاتب وهو يمارس التفاعل النصّي كان عنده هاجس إنجاز عمل روائي لاكتابة تغريبية (كنوع سردي) جديدة إنه وهو ينطلق من السيرة كنوع سردي قديم يسعى إلى تكسير نوعيّة النصّ الأوّل وإنجاز نصّ جديد وبذلك تغدو الرواية النوع الجديد الذي يستوعب بنيات نوع قديم ويتجاوزها معارضاً ءايّاها على المستوى النصّي. ويتحقق عبر ذلك اتخاذ الموقف ليس فقط من عوالم التغريبة، ولكن أيضاً من طريقة كتابتها وفي النصّ شواهد دالة على ذلك كموقف الرواي (الناظم الداخلي) من سيدي على التوناني منذ مطلع الرواية (انظر ص 9 — 10).

ب. المستوى الثاني: الخارج النصّي : ونحاول الإمساك به هنا من خلال الزمن كبعد يتجاوز ما هو داخلي في القصّة والخطاب والنصّ إلى ما هو خارجي يمسّ أبعاده التاريخية والاجتماعية كما هي مقدّمة إلينا من داخل النصّ ذاته.

إنّ للزمن قيمته خاصّة على مستوى النصّ الروائي في نوار اللوز، سواء تعلّق الأمر بزمن الخطاب أو القصّة أو النصّ. يجري زمن القصّة في الرواية في فصل الشتاء ولهذا الفصل في الرواية دلالة قوية إلى ما يوحي إليه على صعيد القصّة وشخصياتها وفضائها. إنَّ الشخصيات المحورية تعيش وضعاً مزريا، تعيش في فضاء لا يضمن لها اتقاء قساوة البرد وشدّة ثلوجه. وعندما نعرف أن الشخصية المحورية (صالح بن عامر) تمارس التهريب على دابّة، نتبيّن المشاكل التي تعاني منها وهي تنتقل بين الأحراش والشعاب بلباس رثّ لا يقي الطقس البارد وصعوبة المسالك الموحلة التي تخترقها.

لاختيار فصل الشتاء زمناً للقصّة دلالة تتوازى والدلالة المحمّلة في عوالم القصّة. فالقهر والقمع والفقر والمطاردة إذ تعتبر ظواهر اجتماعية بالغة التردّي وهي تمارس على الإنسان لا تختلف عن الظواهر الطبيعية القاسية ولا سيما عندما لا تكون الوسائل الضرورية متوفرة عند الإنسان لمواجهتها.

إن هذا الشتاء الطويل القاسي يبرز لنا من خلال زمن القصّة المزدوج الذي يؤشر إليه بمؤشرات زمنية وتاريخية مسجلّة تشير إلى التاريخ (زمن بني هلال) وإلى الواقع (زمن الجزائر الحديثة والمعاصرة). ومن خلال هذه المؤشرات نسجّل من خلال الزمن امتداد التاريخي في الواقعي من خلال مماثلهما على الصعيد الاجتماعي والسياسي : لا فرق بين «بني هلال» و «بني كلبون». فالممارسة واحدة. الاقتتال من أجل فرض السلطة، والدفاع عن المصلحة الخاصة ضدّ الذين كانوا يشتركون جميعاً في فرض هذه السلطة. كان بنو هلال متحدين وهو يواجهون مقاومة المغاربة. لكن ما إن انتهى الأمر إليهم حتى انقسموا، وكلّ يكيد للآخر. لا فرق بين الزمن الماضي والجديد. كما أنه لا فرق بين الماضي القريب (الاستعمار الفرنسي) والحاضر (الاستقلال). إنها نفس الممارسة. ويمكن أن نمثل لهذا من خلال شخصية صالح بن عامر الذي كان يجاهد ضدّ الاحتلال الذي كان يعتبره «عنصراً خطيراً». يظل ملفه مدرجاً ضمن الملفات، ويحرم في عهد الاستقلال من الاستفادة كما استفاد غيره من غير المجاهدين يظل وينظر إليه كـ «عنصر خطير». والبندقية التي كان يحارب بها المستعمر

تأتيه دائما فكرة صبِّها على رأس «النمس» الذي يطارد المهربين. وصورة نابليون كما كانت معلقة في عهد الاحتلال ما تزال معلقة في عهد الثورة في الإدارة التي يذهب إليه صالح مطالباً بإنصافه كمجاهد سباق : إنه الامتداد التاريخي البعيد (بنوهلال) والقريب (الاحتلال) في الواقعي (العهد الجديد). يتأكد لنا هذا التعالق من خلال التفاعل النصّي بين بنيات نصّ التغريبتين، كما يتأكد من خلال البعد الزمني. ومن خلال تعالق النصّي بالخارج النصّي نجدنا أمام إنتاج نصّ جديد بقدر ما يعارض السيرة الشعبية (التغريبة) كنوع وكنصّ ثقافي، يعارض الذهنية الممتدّة إلى الحاضر والضاربة في الجذور التاريخية.

إن تداخل التاريخي والواقعي من خلال السياسي واستمرار البنيات المتجذرة لا يمكن أن يتمّ إلاّ بالنقد والتجاوز. وبذلك فقط يتحوّل الشتاء الثقيل وينوّر اللوز ليعلن الأمل الذي تنفتح به الرواية ممثلة من خلال بداية الربيع الجميل.

تبعاً للجوانب السابقة المستخلصة من خلال التحليل نعاين بجلاء إنتاجية نصّ نوار اللوز وتميّزه فنياً ودلالياً. وهو بذلك يضاف إلى رصيد الرواية العربية الجديدة التي بدأت تتبلور منذ بدايات السبعينات مقتحمة الواقع العربي في تعقده وخصوصياته، دافعة بذلك في اتجاه خلق نوع أدبي جديد ومنفتح ومرسية بذلك طرائق جديدة في إنتاج الكتابة.

*** نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري.**
واسيني الاعرج، دار الحداثة. ط. أولى 1983

وجدة 30 ـ 9 ـ 1989

فعل الذاكرة.. جنون الكلمات.

قراءة في «الماء المالح» (*)

الحبيب السائح

فعل الذاكرة :

«حين نصير رجالا لا يبقى لنا سوى طفولتنا .. نعيد خلقها دائما» [1] واعادة خلقها تظل الحد الفاصل بين فعل الكتابة وبين عدمه.

فالطفولة قد تمتد في الذاكرة حسرة كلما حدث تذكرها، نعيما كانت أم شقاء. ففعل الكتابة مصدره الذاكرة يهديها إلى مجاهل الماضي هذا الحنين كالشعلة يدفىء القلب في صقيع الوحدة خلال لحظة الكتابة. غير أنه ماض لا يلبث ان تحيله الكلمات حاضرا بديلا عن حاضر عياني.

فمن المفارقة الا يتحرك في الذاكرة غير الماضي. ومن عجب أن يصبر هذا الماضي أشد حضورا وأقوى إمتاعا حين يكون التذكر هو تعاستنا أطفالا نجابه به شقاءنا رجالا.

وحين نلتفت إلى الوراء نجد انفسنا ادركنا ان (خونيو) كان هو الآخر بالنسبة إلينا [2]. «يتحرك مزهوا على راس الطريق، يحرك هرواته المطاطية بيد ويسوي هراقته ... البيضاء بيد [3]»، واننا قد نحار الآن في امر هتافنا ضده و في جرينا في خضم المظاهرة ضده، ولكننا نعي الآن انه كان رمز مؤسسة القمع الأخرى.

وحين يتمكن الحنين منا لا نجزع لألم الحزّ الذى يحدثه اصدقاء الطفولة في عمر الطفولة التهمهم البحر أو رمّهم التراب او رشّاهم السجن.

(*) مجموعة قصصية. محمد الدغمومي. منشورات التل الرباط. ط 1. 1988. المغرب.

[1] ص 9.

[2] قصة الدلاحة. ص ص 49 — 56.

[3] ص 51.

ومن كابر منهم مغالبا الدهر روى الحكاية قبل ان يقضي محولاً تعاسته شعورا بالحقد تجاه ما يحبطك، تجاه من يظلمك.

وانما الاحباط والظلم جرح مفتوح تصر غطرسة الاغنياء على نكئه. فلا معين على التعالي على الاذلال غير الذاكرة تستنفرها حمى الكلمات تحول الجسد مرجلا (في لحظة الفعل) والذات مرتعا لأيائل الطفولة تتعاقب متداخلة وتشفّ منساحة ثم تغيم منقطعة وتتضافر متسللة خلَل اسوار الرقابة.

وما يبقى مقيما توازن الوجود هو الرفض.. رفضُ المقابل المتمثل واقعا مؤسسا على القمع مسوغا بخطابات فلسفية مثالية كثيرا ما تتخذ لها المدرسة جهازا ايديولوجيا ممتازا للانتخاب والاقصاء، حتى ولو اتخذ ذا الرفض شكل الهزل بل والسخرية، احيانا، لوعي الواقع طبقيا.

فقصة الفلسفا (4) لاتبعد عن ان تكون هذه الشحنة التي تحملها الصعقة التي تصيبنا بين حين وآخر عندما تصل درجة الشعور بالغبن — لاننا تذكرنا بفعل الاستفزاز — ذروتها فلا نجد حينها غير الكلمات تسعفنا على التاسي حينا وحينا تتحدد سلاحا مؤكدا يمارس فعل الاهانة في من يترصد حلمنا ويصر على اذلالنا.

فهل هو عبث الوجود ان يكون «الانسان مجرد بصقة وتراب »(5) فتكون الكلمات هي مبررَ فعل الكينونة في الحياة ؟

فيوم تفنى الكلمات يفنى الوجود.

غير ان قدر الكلمات ان يعلو بعضها على بعض حتى لتقول اشياء جميلة حدّ الحزن ليس سهلا رصد اوصافها باصوات تقيم دلالة، لأن الاشياء الجميلة تلك قاربت السحر بل ولامست الشعر، تذبذبها عبر اثيرية الذاكرة وتفجرها من نبع الطفولة كلماتٌ جَنية بل عذبة عذوبة معزوفة تتبدل ازمنتها وتتناغم مستويات حركيتها حتى لتتحول الذات المفعمة بلحظة الكتابة لازمة لحدود الازمنة ووقع التناغم.

فقد جملت الاشياء تلك لأن الخلفية طفولةٌ صغيرة تمارس حضورها في لحظة الوعي ليحكي الانا زمن القهر بعد ان اضحت الذات تعقل«كيف تنقلب الفصول وكيف يمر التاريخ» (6) وكيف يقتّل النحل. فلا يصدر الخطاب إلا و اثقا مدينا انتهاك حرمة الانسان الجسدية والفكرية، ملتهبا بلظى السؤال : بأي حق ينتزع الآخر منك حقك في العقيدة في السلوك وفي الحلم ؟ فلا يتم البحث عن اجابة خارج تواضع النحل وشموخ الذات.

جنـــون الكلمات :

من هنا مصدر الهاجس الذي يلازم المبدع يقيم معه الحوار المؤرق المرهق المحرق يتجدد فيه كل لحظة بسؤال يتلون ويتزيا بجوهر واحد هو : الوجود والفناء فقد يأخذ الهاجس شكل الدوخة (7) يتركب كسؤال غير موارب : الكتابة كفعل ! وبعد ؟؟ فتكون الاجابة المقضية : كي ترد. الاهانة

---

4) قصة ما الفلسفا. ص ص 5 — 12

5) ص 12.

6) ص 33.

7) قصة الدوخة. ص ص 13 — 22.

باثخن منها ثم تمضي كأي نبيل ينفض عنه أثر الذل وقد صفى حسابه مع وغد، لا تلتفت خشية الطعن أو تقلب وجهك ذات الشمال وذات اليمين تبكيتا، لانك سددت المنافذ عن أي شعور بالأسف وتَعَض بقوارضك على لسانك ان تقول لمهينك عذرا.

فلا وقت يبقى لاسف أو عذر بعد أن يعصرك السخط فتصرخه كلمات تفعل جنون فعلها على ورقة تكون قد استسلمت، قبل أن تتحول عبر العين والاذن أحيانا هذا الاحساس الواخز المفترس المنهِك المحتاج المدمر، لان الكلمات حين تفعل فعلها إنما تأتيه عريا.

فبرغم المجال الأبيض المتبقي في الورقة فان الكلمات تكون قد استوعبت أي مجال لأي بياض، حتى لا كلمات أخر تتجاسر على ان تحاول الانتضاد داخل النسيج المنتهي ف «الدوخة» هي هذا المزيج من الواقع العياني ومن المتخيل السحري، من الجنون والتوه ومن العنف والوحشية الرابضة في الذات.

ولكنها، أيضا، هي هذا الصدق مع الضمير حتى لا مخاتلة ولا خدر، لان الكتابة لعبة مكشوفة انكشاف العورة في حمام عمومي.

فاذا كان «غانم لا يكتب» (8) فانما نفي يؤكد الفعل، لان الكتابة هي جزء من الجسد.

ومن كانت هذه حاله امسى سيد مدينته ليصبح وقد فجر على جدرانها حمم غيظه المكبوت من عمر المدْرسة يتحد بالبسطاء الحالمين بالشمس والحب ويتناسخ في روح اي منهم يراقص جنونه طول الليل في جمجمة الشيخ والذي يفوقه سطوة، لأنه يملك سلطة الكلمات «يقيس الحرف بالمسافة، بالجدار، والكلمة بالحي، وجملة لا تنتهي» (9). فهو عار الشيخ يرتسم بالاسود فحما على أبيض، وهو المتوحد بالكلمة المتحول فعلا يدمي ويهين ويسحق.

وهو المجنون الفاعل الرائد لعدد من «الغوانم» لا يحصون ولا يعرفون، سلاحهم الكلمة ذخيرتهم الفحم وكتابهم الذاكرة، لا يطمحون إلى شيء غير استعادة الكرامة المعفرة وتشوف الحلم المحبط مشرقا (10)، لذا يصير الموت في حياتهم أهون من أي شقاء يهدهم ومن أي نظام يهمشهم كيما يفسخ لكمشة «من الناس يسمنون باستمرار ويشترون كل شيء» (11) : أولئك هم الذين حين تضفر الطبيعة الخرساء مع القدر حبل أسرهم بين شقيها المخلبيين ليصيبا منهم تشوها في النفس وفي الجسد، يفتحون للمرح منافذ عبور إلى الذات المتعبة يعركونه بدهاء ويغالبون تعاستهم بسرعة البديهة وبالتلميح ويفعلون فعلهم السياسي بتفكّههم المؤلم حتى لا ساتر يستر عورة الكلمات حين تنكشف في لحظة الغيبوبة، بل هي تصطاد هذه اللحظة في كأس من شاي «محشش» (12) أو يصطنعون غباء وقدرية عابثة (13) لتقول كلماتهم الخطاب السياسي المقموع في الوعي:

---

8) قصة غانم لا يكتب. ص ص 40 ـــ 48.

9) ص 42.

10) قصة مقامة بوراس. ص ص 23 ـــ 30.

11) ص 25.

12) قصة عباس وصاحبه. ص ص 71 ـــ 80.

13) قصة الماء المالح. ص ص 80 ـــ 87.

إذاً، سلطة الكلمات وحدها تفرج عن طائر تَنْجِية الذاكرة المغرقة في سبخة التاريخ المراكم احداثا عجنها النفاق، بدم القهر، وفصّاتها الشعوذة، فتروح الذاكرة تحاول تأسيسا لموقف ظامئ يرحل إلى البحث عن الذات المعفرة في أحذية الأسلاف المغمورة في غياهب محرمهم الضامرة في مهدهم.

فمثَل المبدع كمثَل المقرئ (14) إذا وقف يوما على بوابة الجماهير طلبا لِأَزْرٍ لَمْ يواجهه غير العراء والصمت يحسكان احشاءه فلا يقوى إلا على صرخة مُدينة في عمق مؤسسة القمع تحولت اجهزتها أنيابا ومخالب تطلي من دمهم المنابر والعروش فإذا رجع إليه صدى راح يحفر بأظافره على جدار الذاكرة : تاريخ العربي تاريخ الدم المباح والقهر المؤسس والحلم المحبط والحصار المقدس.

أي شيء يكون ازهاق الأرواح غير الكتاب بداخل زمن القهر في زمن الاحباط ليمخص النتيجة نفسها : مقصىً من ملكوت الانتظار من يحاول أن يقرأ كتاب يومه.
محلّ دمه من يقرئ الآخرين فيفتح فيهم شيئا من سمعهم وانظارهم.

ليس الآخرون سوى الجماهير التي تلفها متعة الجو يخلقه المقرئ ــ حتى لكأنه الكاهن ــ وهو يتلو عليها ما حرم عليها تاريخها أن تتذكره.
فإذا صكصكت سنابك خيل الرقيب شتتها هباء وفقد المقرئ من حوله وزيرا يشد به أزره ويشركه في محنته.

حينها يلتفت إلى مصيره لا يندبه ولكن ليعلن إليه شكا في حتمية التجاوز، لأن قوة سلطة القمع في ضعف علاقة المقرئ بالقارئين.
أيّ شيء هو يقرئ ؟ وبأي ذاكرة هم يقرأون ؟
ثم، افلا يقولون : يكفي أنه نبي يحمل شارة معجزة خلاصنا ؟
ويتوهّم هو : فقد يندفعون تيارا يجرف النجاسة فأمشي في مسرى وردي

غير أن جنون الكلمات يسحق جذور توهمه إذا لا يُبقي له على سبيل أخرى غير سبيل بروميثوس بداية لا سطورة الخلود (15) التي تتطور عبر معبر دام «يعلّم كيف تصير الحياة موتاً والموت حياة»(16).

فقدر الفنان في هذا الزمن الخؤوف الخؤون هو قدر بروميثوس، يموت كل لحظة قرب دمه ليحيا الأطفال، وقد كوت كلمات المتقدة منه القلب والكبد فيشق لموقفه مسوى نوعيا مرتويا بحب الحياة محفزاً على التجاوز، لأنه ارتقى إلى وعي فعله الاجتماعي.
ولترسل آلهة النار سخطها، فمن أجل الأطفال «يهون كل شيء حتى اختراقُ أبواب السماء وتغييرُ توقيتِ الفصول .. حتى يأتي الربيع والصيف معا» (17).

---

14) قصة من كتاب ازهاق الأرواح. ص ص 64 ــ 70.
15) قصة بروميثوس أو نهاية الاسطورة. ص ص 96 ــ 100.
16) ص 100.
17) ص 98.

ومن أجل الحسناء الحلم المتبقي من حطام الأحلام التي هبّتها رياح الضياع (18) يتعلق القلب نسمة الحياة مادامت عائشة الحسناء الحد بين اليأس وبين الرجاء.
ولما كان الافصاح عن الالام في زمن الاحباط مذلةً راحت الكلمات تتكثف لتَخْرج في لغة مدرجة اقراصا لجراح الذاكرة التي مهما يتزايد ايلامها لا تترك لها الرقابة الذاتية مجالا لصراخ المقهور، لأن المبدع يرفعه عن مذلته حبُّ العائشة الحسناء الحاضرة مزيجا بين الرغبة في الوصل المقصول بسيف الرقيب وبين الرهبة من الانفصال عن دفء الجسد، وبين فقدان سريان الحنين الى القلب المفجع بسر الحزن.

قدر العاشق الا يطيق الوحدة، وعائشة الذكرى والحلم هي استراحة الذات المتعبة ومبدأ تأسيس الحوار مع من نحب ويذهبون خيالٌ يسبقهم وخيال يتبعهم (19).
ومهما يكن الشعور بفقدان الحسناء فإن العائشة «لا بد أن تعود يوما» (20) لتقول فينا أنشودة جنون الكلمات نتمتع بلظاها ونعيد إنشادها سحرا من الآلام البروميثوسية.

---

18) قصة عائشة أم العيال. ص ص 57 — 63.
19) ص 62.
20) قصة الغابة. ص ص 88 — 95.

الاحساس بضغط الواقع في مجموعة «الصمت الناطق»

محمد بوشحيط

مقدمة :

عندما استلمت المجموعة القصصية «الصمت الناطق» للأديبة المغربية«خناثة بنونة» من الصديق العزيز الاديب الجزائري الكبير «واسيني الاعرج»، وبعد اطلاعي عليها في قراءة سريعة، أحسست بمرارة وحزن نظرا للقطيعة الطويلة، بين الكتاب العرب، وانعدام التواصل، والاتصال بينهم، خاصة بعد نكبة بيروت في العشرية الاخيرة.

هذه القطيعة تتجسد في عدم اطلاعنا على ما ينتجه أدباء المغرب الأقصى، واليمن والسوادن، والعراق والاردن، وسوريا على سبيل المثال، لا الحصر، حيث أصبحنا نجهل كل ما ينتج عندهم من معارف إنسانية، والعكس صحيح، فهم أيضا يجهلون كل ما ينتج عندنا في الجزائر !!

اعتقد أنه شيء مهم وإيجابي، أن تقترح ملتقيات أدبية وفكرية لدراسة انتاجات فنية، وأدبية إبداعية جزائرية مغربية بشكل مستقل عن الجهات الرسمية، مثل ملتقى وجدة الأدبي، بين الكتاب الجزائريين والمغاربة، وتوسيعه في المستقبل ليشمل الكتاب والادباء العرب، على اختلاف ميولهم الفكرية والسياسية، ومناهجهم الادبية، ومناطقهم الجغرافية المتباعدة، لانه الحل الوحيد للمساهمة في إزالة العزلة المفروضة على الادب والفكر المتنور.

الوعي المتقدم :

في قراءة سريعة لهذه المجموعة القصصية، نجد الهم الاجتماعي، والاحساس بالقمع المسلط على الانسان في المنطقة العربية، وكثرة العسس، وثقل الهزائم التي سببها العدو الصهيوني، وعجز الانظمة العربية في الرد على هذا العدو العنصري، وتجاوز هزائمه، هو السائد في متنها.

إن هذا العجز هو في التحليل النهائي ناشيء أساسا، من عداء هذه الانظمة لشعوبها، ومصالحها المشروعة في التحرر والانعتاق، من كل أشكال الاستغلال والهيمنة.

ملاحظا في إطار هذا السياق : أن امتلاك الكاتبة لهذا الوعي بمشاكل الواقع البائس الذي يعاني، ويتخبط فيها الانسان في هذه المنطقة، لم يجعلها تغرق في الشعارية الجوفاء أو تلتجىء إلى التسجيلية السطحية، بل على العكس من ذلك، فقد مكنها وعيها المذكور من شحذهمتها، واهتماماتها، لتسيطر على أدواتها الفنية.

ساعدها في مناقشة الفكري والسياسي، في متن عملها القصصي، رؤيتها الفكرية الواضحة التي لا تقبل التصالح مع إفرازات هذا الواقع المعيش، أو مهادنة القائمين عليه.

ولعل مقولة الكاتب العربي «أنور حامد» تنسجم مع هذه الرؤية، وتغنيها : «ما يفعل الاديب حين تحويله جزءا من واقع معين إلى عمل أدبي، هو وضع العناصر والجوانب التي يريد التركيز عليها في مركز الاهتمام.

وهنا يكمن دوره. إنه لا يحاول جعل القارىء يرى ما يراه بل يحاول التأثير على الزاوية التي ينظر منها القارىء إلى العالم الذي يصوره في عمله الادبي، وذلك باضاءة ذلك العالم بأجزائه المختلفة بدرجات متفاوتة.»(1)

التحكم في النص :

في هذه المجموعة نجد السرد الحكائي لا يتبع الخط التقليدي، وإنما يعتمد أساسا على لغة النص، ومتانة تعبيره بالالفاظ الشعرية في الصياغة الادبية، وتفاصيل الرواية في الحدث القصصي، والمسرحية في حواراتها المقتضبة، واللوحات التشكيلية في المشاهد القصصية المختلفة، لان القصة القصيرة لا تستقيم، ولا تقوم لها قائمة، إلا بهذه الوسائل الفنية مجتمعة.

من هنا نلاحظ أن الكاتبة تمكنت بهذه الادوات الفنية من التحكم في نصها القصصي، وشخصياتها، دون الالتجاء إلى الخطية، والتنامي اللذين يتحكمان عادة في تطوير بنية القصة القصيرة التقليدية، مرتكزة كذلك على لغة سردية شاعرية، لتسرد وتحكي اليومي المعيش، إذ نجدها تقترب في أكثر الاحيان من الحكاية العادية، ولكنها تعطي لها أبعادها الفنية التي تلغي رتابتها، وسذاجتها، وذلك بتغييب الزمان والمكان، خلال السرد الفني، اعتمادا على دور اللغة في الهيمنة على اللوحة القصصية بجميع زواياها.

تعدد الرواة :

من هنا نجد في قصصها تعدد الرواة، والحكايات داخل الحكاية الواحدة، حيث تمزج كل هذه الادوات، بحوار قصصي مكثف يستشرف آفاق المستقبل بغير تفاؤل مبالغ فيه، أو تشاؤم غير مبرر، ولذلك نجدها تؤكد في نهاية مجموعتها إذ تقول : «أكيد أنها معركة خاصة وعامة، مع الذات والعالم والمرحلة ... مع القناعات والمبادىء والاختيارات ... مع الطهوحات وأدوات الصراع، ولكنها حتمية،

---

1. أنور حامد «المجتمع بين ذاتية الاديب وذاتية القارىء» ص 133. مجلة الفكر الديموقراطي العدد (7) صيف 1989

يفرضها منطق الواقع، وعالم الاحباطات على كل المستويات : الاجتماعية الاقتصادية السياسية الثقافية : عربيا ودوليا ... لكن وعلى أية حال، يشكل ذلك الوقوف، بكل ذلك الانغراس في رحم الارض الصلد، موقفا ضد عواصف الجزر التي تأخذ الآن جميع أشكال المتاجرة والسمسرة والغدر والنكوص ...»(2)

في المجموعة أيضا : نجد هذا الحضور المتميز للبعد الذاتي، وذلك بتجسيدها، وإبرازها للتجربة الحياتية الخاصة، واستيعابها لتناقضات العصر، ومعايشتها لجزئياته، وتفاعلاته ونثر ذلك كله، بين سطور قصصها كنوع من السيرة الذاتية، ترتكز في ذلك على الاستفادة من التراث القصصي العربي، والادوات المتطورة لفن القصر العالمي.

الرؤية القومية والعالمية :

إن القارىء لهذا السفر الممتع يمتلىء فرحا وحبورا، للمستوى الذي وصل إليه الفن القصصي في المغرب الاقصى، وللرؤية الفكرية، والجمالية التي لا تتسع آفاقها إلى الوطن العربي فحسب، بل تتجاوزها إلى احتضان عذابات البشرية، على امتداد المعمورة، وهي تكافح الطغيان، والعسف والاستبداد، لتقيم على الارض جناتها، بعد أن أوهمها جلادوها لمئات القرون بالجنان السماوية.

تتميز هذه المجموعة أيضا، بسمات بارزة حيث تقارن الكاتبة من هذه الناحية مع زميلاتها في المشرق العربي، من أمثال ليانة بدر، وسحر خليفة، وليلى عثمان، وغيرهن من الأديبات، من جيلها في حدة الاحساس بضغط الواقع واستبداديته، وعسفه : «جاء وهج فأشع على الباب، ثم اغتيل، وكانت المقاعد في المواجهة تنتظر، وبينهما صاحب العربة. من هو ؟ وأين هو ؟ ويتعلق السؤال مع الاسئلة الكلية والجزئية ويظل فراغ عربته معلقا»(3)

إن هذا السرد الذي يتممه حوار قصير أرادت الاديبة بنونة من خلاله كشف الواقع المثقل بكل أدوات الاستبداد، وقهر العسس، وجور حكامهم، لذلك طال انتظار صاحب العربة في القصة، معلقا بدون استقرار، مشغولا بالبحث عن إجابة مقنعة، ومنطقية لكل الاسئلة المعلقة في فراغ القارة العربية.

لقد وظفت الكاتبة خبرتها الحياتية للتعبير فنيا عن واقع مليء بالتناقضات، بدون الهروب إلى الامام، خوفا من مواجهته، كما يحاول الاخرون بثقل الرمز الناقص الذي يلتجئ إليه الكثيرون خوفا من عقاب العسس، وأزلام التيجان البائدة القادمة من ليال القرون الوسطى. لذلك تحاول أن تصدم القارىء بإثارة انفعالاته، وإيقاظ وعيه لمواجهة القضايا الكبرى التي يعيشها الانسان المعاصر :

«مالك ساكت. أتكون قد قلقت ؟

---

2. خناثة بنونة : المجموعة القصصية «الصمت الناطق» الصادرة عن منشورات عيون المقالات. الدار البيضاء ــ المغرب 1987 عدد صفحات المجموعة 180 المقطع من توضيحها المعنوي «النزيف الحزين» ص 175.
3. نفس المصدر من القصة المعنونة : «الورد السجين» ص 39

ابتسم أحمد وهو يرمي قطعة من خيش على صندوق خشبي قبل أن يجلس عليه، ثم رد مسعود :

— توكل على الله، والتحق برزقك. فتمطط مسعود بتثاقل وسار بمهل.

أما اليوم فلم يتمهل، فهو دائما في ترحال، يعبر الامكنة والاشخاص والسلع والاسواق كعدم ... يمخرها ويتركها في الخلف : صدى أو نتانة أو تاريخا مشوها.

وكان الباب، باب السوق مركزا ورجاء، لكن أينهم المشترون ؟ أولئك الذين تنتظرهم هاته الوجوه المدبوغة بالشمس والخصاصة، غير أن خبرا تسرب : الطريق مقطوعة، ذلك أن مسؤولا كبيرا سيمر.

وصاح مسعود :

— ولكن من أين سأدفع ثمن الخضر التي استلفتها فحسب، لادفع ثمنها بعد بيعها ؟!

فرد أحمد بنفس الخيبة :

— ذلك أمرك.» (4)

تأثير الواقع المعيش :

يعتبر العمل القصصي، والفني عموما، في إحدى جوانبه وثيقة تاريخية، ولكن ليس همه نقل وقائع محددة، بقدر مايكون همه الاساسي رصد تحولات هذا الوقع، وجزئياته، ونقلها بطريقة فنية، وإيحاءات، جمالية تجسيداً لأحاسيس الاديب أثناء رصده لمتغيراته،ليتشكل في النهاية واقعا فنيا معادلًا للواقع المادي بابعاده الفنية والجمالية المتميزة، بعيداً عن التصوير الفوتوغرافي بقسوته وتسطحه.

ملاحظاً هنا ان تأثير الواقع المادي على القصة القصيرة، وعلى كاتبها امرًا لاينكره أحد، حيث يبرز هذا التأثير المتبادل، والتفاعل بين الواقع والكاتب، لأن التغيير في البنى الاجتماعية والسياسية يصاحبه بالضرورة تغيير في البنى الثقافية على اختلاف أشكالها وتنوعها، من هذا المنظور : نجد الكاتبة خناثة بنونة تحاول في مجموعتها الصمت الناطق، أن تتجاوز الواقع بالانفعال، والتفاعل مع أحداثه الآتية، وتوتراته لتستخلص في النهاية نتائج عامة متميزة ذات سمات فنية تعكس العلاقة الجدلية، بين ماهو فني وجمالي، وبين ماهو واقعي معيش، بين ماهو خاص، وبين ماهو عام في الحياة الانسانية المشتركة.

إنها تبحث وسط ركام التناقضات بجدية، وإحساس فني وجمالي مرهف، عن بطل غير مهزوم ليس مفصولًا عن الواقع على الاطلاق، ليتسنى لها فهم العناصر المؤثرة فيه، والقوى القادرة على تغييره، ومن ثم تستطيع استشراف حياة معيشة أكثر إمكانية واحتمالًا وعدلًا.

ولذلك نستطيع القول : أن تموجات حركة هذا الواقع، كانت الحاضنة الأ ساسية في البنية الفنية والجمالية في متن هذه المجموعة القصصية.

ومن هذا المنطلق : نؤكد أن معايشة الواقع بوعي غير مزيف، هو السبيل الوحيد لتمكين الأديب

---

4. نفس المصدر من القصة المعنونة : «الاستثناء الراجح» ص 116

صاحب الموهبة الحقيقية، المصقولة بثقافة نقدية شمولية، من إنتاج عمل فني مبدع، مستلهما، ومعبراً عن أسئلة الراهن، وراصداً لتحولاته التي لا تدرك بالعمى الايديولوجي. وإنما تدرك فقط من خلال رؤية التاريخ في ماديته وجدليته، ومن ثم الاقرار بأن الفترة التاريخية تصنع كتابها، وأدباءها، ومفكريها، لأن هؤلاء جميعا لا يأتون من السماء، وإنما يأتون من بين صفوف البشر، ولا يستطيعون إنتاج شيء مهم، دون الولوج في أعماق حياة الانسانية، رغم نخبوية الفنون بجميع أشكالها، وألوانها ولغاتها عبر التاريخ.

الواجب يقتضي منا التذكير هنا : وقد أكثرنا من الحديث عن الواقع، أن نشير بأن الواقعية ليست نقلًا للوقائع المباشرة، أو تسجيلها بشكل مبتذل، بقدر ماهي تعبير فني عن واقع مغاير، معادل له ومتميز عنه في الوقت ذاته يتأتى في إطار أسلوب فني، ليس للوصف والانشاء المضلل مجالًا في تشكيله.

ولذلك نقر بأن الكاتبة : قد جسدت الواقعية فنيا في مجموعتها القصصية بلغة شاعرية، وبرؤية استشرافية تترك باب الصراع مفتوحاً على كل الاحتمالات، ليبقى الأمل قائماً لدى الانسان المقهور بأن الخروج من أنفاق الأزمة أمراً ممكنا.

إن شخصياتها القصصية تعيش الصراع في بعديه الاجتماعي والقومي، لذلك لا تركز كثيراً على الصراعات الداخلية والنفسية لشخصياتها، بقدر ما تركز على البعدين المذكورين، حيث وضعته في جبهته الحقيقية، وذلك بمواجهة التناقضات الاجتماعية بكل حدتها : «حرك الشخص الذي بجانبها مقعده، فعادت من الشارع، فقد كانت هنالك وراء الجدران» المتعبين الباحثين عن زاوية وكرامة، عن كرسي في مدرسة، عن مدخول يوفر اللقمة، عن مستوصف لا يسرق الأدوية ويبيع الفحص، عن إدارة لاتسحب منك إنسانيتك وجيوبك، عن توزيع شبه عادل للدخل الوطني، عن تهيء الفرص لكل السواعد لتبنى هذه الأرض، عن ابجدية جديدة للاسم الأول، عن نصر ساحق لكل الهزائم المتوالدة عن هوية صلبة وصامدة لهذا الوطن الكبير المغتصب.»(5)

فضح ما هو مخفي :

إن الكاتبة هنا تحاول فضح ما هو مخفي، بشكل فني، حيث تبرز إلى القارىء كل التناقضات التي يحاول التستر عليها كتبة الانظمة الجلادة بمساحيق الالفاظ الجزلة الفخمة، الخاوية من كل ما يحرك مشاعر القارىء، ويدفعه إلى البحث الجدي عن تغيير ذاته، بدلا من وصفها : «ولانه ليس من أصحاب المعارك الصغيرة، فقد دافع :

ــ انني أحاول أن انفد مبدءا أؤمن به : تحقيق مستوى من الديموقراطية.

الديموقراطية ... يامرقعة المنطقة سلام عليك في الموت قبل الحياة، فأسمال بالية أصبحت قبل أن تكوني لباسا سويا ...»(6)

---

5. نفس المصدر ص 123
6. نفس المصدر من القصة المعنونة : «فصل لم يكتمل» ص 132

الخـاتمـة :

نعم : إن الديموقراطية تصبح أسمالا بالية، في عالم من الاستبداد والتشيؤ، والقهر السياسي المنظم، لأن شهوات عسس السلطة، وتعطش أسيادهم للتحكم في رقاب الناس يجعلونها مفرغة من مضمونها، حيث تتحول إلى شعار مستهلك كما استهلك غيره من الشعارات الموضوعة فوق المباني الرسمية.

حدث هذا، ويحدث في غياب المجتمع المدني الذي همش بقوة الحراب، حيث انقسم المجتمع خلال هذا الغياب القسري إلى معسكرين : «مجتمع الدولة ومجتمع الهامش» لذلك يتعرض في مرحلتنا الراهنة، كل ما هو نبيل في الانسان للشك، ولهذا نرى انهيار القيم، وسيادة القلق وعدم الاستقرار، ويبقى المجال مفتوحا للقيمة الوحيدة المتداولة بشكل مقرف، هي الكسب غير المشروع، ومن ثم تمكن ذئاب رؤوس الاموال من مراكة أموالهم المسروقة، دون رقيب، على حساب عرق ودموع، وآهات الانسان المعذب : «وشعب أصبح جائعوه مخبرين فيه، هو في مرحلة الاحتضار. والتجارة باللقمة، والمبدأ والاعراض أصبحت عمله عند مختلف الطبقات.

لكن أنت ؟

أليس عليك أن تقاوم ... فزمن المسخ شارته هو زمن الاستشهاد والشهادة.»(7)

إن هذا القمع، وهذا السلوك الجشع غالبا ما يقرب لحظات الثورة ضده، رغم التجنيد المكثف لفرق العسس المتجولة، بل إن الوصول إلى هذه الوضعية هو تعبير عن الانحطاط والاحتضار السريع لفلول الطبقة المسيطرة، وكما تقول الاديبة في إحدى قصصها : «وحينما يصبح التجويع والتخويف أداتين للحوار والتعامل والديموقراطية العصرية، فإن الطوفان بالمرصاد.»(8)

---

7. نفس المصدر ص 134
8. نفس المصدر ص 135

قراءة في ديوان «الكتابة في لحظة عري»

لأحلام مستغانمي

بنعيسى بوحمالة

إن القراءة الموضوعية لهذا الديوان، وإن كانت أولية، تقتضي، من بين ماتقتضيه، الارتكاز على عنصرين أساسيين هما :

أولا : يجب أن ننوه إلى أن الأمر يتعلق بشاعرة، بمعنى أنه لا بد لنا من ملامسة سؤال الكتابة النسوية في الشعر العربي الحديث. ان احلام مستغانمي تنتمي الى زمرة من الشاعرات العربيات المعاصرات اللائي اقتحمن مجال الكتابة الشعرية وفرضن اسماءهن بشيء غير قليل من العنت والمثابرة، مادام هذا المجال يكاد يكون وقفا على الرجال، سواء في ثقافتنا العربية او في غيرها من الثقافات. فهي تشكل الى جانب اسماء كسنية صالح، وآمال الزهاوي، وزهور دكسن، ومليكة العاصمي، وظبية خميس.. جيلا شعريا نسائيا استطاع ان ينتزع لنفسه حيزامهما من مساحة الشعر العربي الحديث بدءاً من عقد السبعينات، ومن هذا الضوء ينطرح، تلقائيا، سؤال الكتابة النسوية، او كيف يتخصص النص الشعري كيما يحمل بصمة مؤلفه، من حيث هو، في هذا المقام، كيان انثوي مميز بحساسيته، بهواجسه .. بقلقه وبتاريخه الشخصي ؟

ثانيا : إن الديوان من إبداع شاعرة جزائرية محسوبة على جيل السبعينات، على أن مايهمنا أساسا من هذا التنصيص هو ضرورة أن نحتسب في هذه القراءة أولا انتماء الشاعرة إلى بلد محدد هو الجزائر، بلد كان قد خرج منذ فترة قصيرة نسبيا من بين فكي كماشة المعركة التحررية ضد فرنسا ليختار، لاعتبارات وطنية ودولية، طريق الاشتراكية، مع الطموح إلى زعامة عالمثا ليثية سياسيا واقتصاديا .. هذا تاريخيا أما ثقافيا فلا بد من التذكير بأن التجربة الشعرية الحداثية بالمغرب العربي عموما،

والجزائر تحديدا قد واجهت ركاما من المعيقات الجمالية والمآزق الرؤيوية بسبب من عوامل عدة يتصدرها عاملا الازدواجية اللغوية والقطيعة شبه التامة مع المشرق العربي. وإذن لايمكن فصل الديوان عن الإطار العام للشعر الجزائري الحداثي الذي كان يجهد على واجهتين، واجهة التماسك أمام جاذبية الكتابة باللغة الفرنسية، وواجهة تجاوز المتن الشعري الجزائري الخمسيني والستيني الذي جعل من الثورة تيمته المركزية، ومحاولة ربط الصلة على المستوى المرجعي، مع نموذجين شعريين عربيين كأنا قد اختمرا ونضجا بما فيه الكفاية ألا وهما نموذج شعر المقاومة الفلسطينية والنموذج الأدونيسي، وبخصوص هذا الأخير فإن العدد المزدوج (17 ــ 18) من مجلة (مواقف) كان قد رسخه كنموذج إبداعي، وأكسبه شرعية التداول الذوقي والنقدي في الوسط الشعري العربي، هذا دون أن نغفل أن اختمار ونضج هذين النموذجين قد حصل في ظل انهيارات شتى طبعت الواقع العربي.

انطلاقا من هذين العنصرين إذن يمكن للقراءة أن تشتغل في فضاء هذا الديوان ساعية إلى وصف المستويات البنائية والدلالية والتيمية المشكلة لنسيجه العام. يقول بختي بن عودة متحدثا عن كامل المتن الشعري الجزائري السبعيني (... إن المتن كصورة لحركة، قد أدركته الكثير من التعثرات كانت ناتجة بالأساس عن الغموض الفكري وعن مباشرية الخطاب الإيديولوجي، أو طغيان هذا الأخير على الخطاب الشعري من وجهة جمالية، وعن محدودية الفضاء اللغوي على صعيد الدالات للكتابة الشعرية، وقد تجلى ذلك في الهنات التي تطفح بها اللغة الشعرية والايقاع الشعري وحضور النص الغائب حضورا مباشرا) [1]. وعلى الرغم من أننا لا نشاطر هذا التحليل كلية فإننا نتفق مع خطوطه العريضة، ذلك أن قراءة الديوان توضح القصور الكبير الذي انتاب بناء الجملة الشعرية في نصوصه، كجملة محكومة بمشترطات لغوية وتركيبية وإيقاعية وتخييلية، أي بمشترطات يندغم في سياقها الواقعي والاستعاري الآيلين إلى خطاب شعري له أوفاقه المعيارية المقننة، بل قد نذهب إلى حد التساؤل، دونما تعسف، عن مدى إمكانية إنجاز كتابة شعرية تخييلية داخل الإطار التاريخي ــ الثقافي الجزائري الذي أو مأنا إليه قبل قليل ..

عن مدى القدرة على مباشرة القول الشعري العميق في صخب الفورة السياسية والإيديولوجية التي كانت تحياها جزائر السبعينات، وأيضا في كنف الترديات والإحباطات التي كان يطفح بها الواقع العربي فترتئذ، وبصيغة أخرى يمكن أن نتساءل عن مدى استعداد الشاعرة، تخصيصا، للانتقال من منطقة التوثيق والشهادة إلى أفق الخيال والحلم والرؤيا.

لامراء في أن المأزق الجوهري الذي لازم بناء قصائد الديوان هو توزع الشاعرة بين هاجس المواكبة الأمينة لتواتر تاريخ عنيف وضاغط، تاريخ وطني وقومي وعالمي حتى، وهاجس الانكباب على إنشاء شعري متأن ورصين، ولئن الغلبة كانت للمنزع الأول فقد أتى الشكل الشعري في الديوان مشوبا بشيء من الترخص إن لم نقل التهافت، أتى أعزل من أدوات في مقدورها صياغة خيال شعري على قدر من التماسك والكثافة. إن الديوان يتمفصل إلى ثلاثة عناوين كبرى تنتظم في فضاءاتها النصية مجموعة

---

[1] «المكبوت في النص الشعري الجزائري السبعيني»، مجلة «الفكر الديمقراطي» ع 8، خريف 1989، ص 182.

من العناوين التابعة، وهذه العناوين الكبرى الشاملة هي «كلمات غير موزونة لأرض أفقدتنا الاتزان» و «دفاعا عن ضمير الغائب » و«ارفض معادلة العصر»، وانسجاما مع الهاجس التوثيقي او التأريخي تميزت اكثرية النصوص المشمولة إما بالبناء الدائري او بأحادية المقطع، وهي نصوص قليلة الكلفة من الزاوية البنائية، كما تميزت نصوص أخرى موازية بنفسها الشعري الممطط، المستند على تقنيات السرد والحوار والتذكر، وفي المقابل تندرج قصيدة «الكتابة في لحظة عري» ضمن الهاجس الثاني، أي هاجس استغوار اللغة والايقاع والخيال، فكانت النتيجة استحصال نص ينم عن قدرة فائقة على البناء والتوليف، نص تركيبي مفتوح على أكثر من قراءة وتأويل، وإلى جانب هذين النمطين تحضر نصوص تسترفد تقنية الخطاب السياسي والصحفي، إذ تعتمد على أسلوب فلاشي، كما تفترض في القارئ نباهة ذهنية مسعفة على ملء الثقوب والبياضات التي هي جزء من بنيتها. سوى أن الشيء المشترك بين جميع هذه الأنماط هو ارتسامها البين بنصوص غائبة،إذ تحضر معاجم ولغات وأخيلة هي بمثابة مرجعيات خلفيات شعرية للجملة الشعرية في الديوان، فمن نزار قباني إلى محمد الماغوط، ومن محمد الفيتوري إلى مظفر النواب، ومن أمل دنقل إلى فاضل العزاوي، أي التراوح بين مراتب اللقطة الشعرية المكثفة والموحية والزعيق والمباشرية والهتاف والتداعي والهذيان، مما يعطي اللغة الشعرية في الديوان صفة التراكب والتعددية، هذا ناهيك عن استرفاد نصوص جاهزة، سواء كانت أقوالا دينية، أو مستنسخات تعبيرية، أو مقتطفات من أعمال لشي غيفارا ومالك حداد وسعدي يوسف، أو اللجوء إلى جمالية التصديرات والإهداءات الموجهة في مجملها إلى الفدائيين الفلسطينيين. فهذه المصاحبات النصية لا يمكن اعتبارها، بأي حال من الأحوال، بذخا تزيينيا وكفى، بل إنها عناصر جوهرية في أية قراءة كما يقول جيرار جنيت، ما دامت قد أرفدت النصوص الشعرية في المجموعة بدالية معينة لايمكن القفز عليها.

وبالنظر إلى أن المكون العنواني يمثل هو الآخر قناة مهمة في القبض على دالية النصوص فإن العنوان الذي أطر المجموعة «الكتابة في لحظة عري» يجسد معبرا مؤديا إلى مكامن المحمولات الدلالية التي تكفلت بها النصوص المشمولة، فالميثاق التأويلي الذي يقترحه هذا العنوان ينحصر بين حدين متقاطبين هما «الكتابة» كممارسة إبداعية وكفعل وجودي، كتعمير للخواء التاريخي وتأثيث للبياض القيمي والسياسي.. و «العري» كمشهد وكحالة وكانحطاط وكسفالة... أو لنقل إن التقاطب يمس في هذا الموقف الشعري فعل الكتابة كأمتلاء وإعادة بناء، وفعل العري كتجريد افتضاح وسقوط، إنه تقاطب بين بلاغة الهجو الشعري لامرأة مجروحة بعنف اللحظة التاريخية وبين بلاغة الجسد سواء في مدلوله الفيزيقي المبدئي، أو في مدلوله المجازي كجغرافيا لاهبة وكارتجاج سياسي أو كمواقف ويوميات وتفاصيل ... ومن صلب التفاعل العلني والضمني بين البلاغتين .. ومن عمق تشارطهما تخييليا ووجوديا يتاح لنا أن نتحدث عن شعرية ما للجسد في الديوان، سواء الجَسد الذي يستدعي الكتابة أو الجسد الذي تؤسسه الكتابة، وبالتالي عن تموضعات لهذا الجسد، وعن مسوخاته وتماهياته.

من المحقق أن أفق الانتظار الذي يبلوره العنوان للوهلة الأولى قد يبدد ما استنتجاه، الشيء الذي يجعل القراءة تسقط ضحية لبس تأويل حاصله أن المسألة تتعلق بدلالة داعرة أو خلاعية، إلا أن

القراءة الكلية للديوان، مضافا إليها دالية العناوين الثلاثة الكبرى المشار إليها سابقا، من حيث إحالتها على اللاتوازن والمُغَيَّبِ والرفض، توضح أن الشاعرة، وهذا محسوب لها، قد تنازلت عن جسدها الشخصي كرأسمال للشهوة وكرصيد للغواية، عن جسدها كسؤال إيروتيكي لتدمجه في الجسد الرمزي، جسد الوطن، جسد العالم العربي، وجسد العالم الثالث :

★ أعرف كيف تحاول عناوين الجرائد اليومية أن تتمدد على جسدك، لتخفي عيوبك الموزعة، وتخدع الطيبين ليمروا..

ويموتوا تحت اسمك.
رأيتك عارية
لم تكوني في طريقك إلى الحمام.
ولا كنت متجهة نحو البحر.

قصيدة «المذكرة الرابعة»

★ لا زلت أذكر اليوم الذي رأيتك فيه لأول مرة تتعرين
لم تقفي في ديكور مثير
ولم تستنجدي بالأضواء الخافتة
ولا نزعت أثوابك الداخلية قطعة قطعة، كما تفعل راقصات (الستريبْتيز).
كل شيء عندك وقع فجأة .. وخارج علب الليل.
تعرَيت فجأة.
ورأيتك فجأة.
وتحدثت كل الجرائد بعدها أن عمان تدفن خمسة وعشرين ألف عربي.

قصيدة «المذكرة الرابعة»

★ أسألك ..
هل أنت راهبة ؟
أم أنت عاهرة ؟
... أم أنت امرأة من نار ؟
أم امرأة من ثلج ؟
أنت عيون (السا)، وسمرة (انجيلا)، وتسريحة (كليوبترا)، وصمود (جميلة)، وتغنج (ولادة)، وعفة (رابعة)، وتمرد (الكترا)، وصبر (بينلوب)، وغموض (الجوكاندا).. أنت كل نساء العالم ولكنك لست امرأة !

قصيدة «سؤال في حدود الذاكرة»

على هذه الشاكلة إذن تنهض الصورة الشعرية في النصوص بتأرخة وتسييس الجسد الأنثوي، تسحبه من وهم الإنجاب والشفافية إلى رهبة الفضاءات ورعب التواريخ، إلى المكابدات والمحن التي

تكسبه جدارته الوجودية. إن الجسد المشعرن الملازم غالبا لعرائه المستفز إن هو إلا المقابل التخييلي للجسد الأكبر والأشمل، وسيان كان حس الشاعرة نوستالجيا أو قوميا أو كسموبوليتيا فإن الجسد يبقى الاستعارة الأساسية في جميع هذه المواقف، جسد متخيل تتبدى في تضاريسه تحولات المجتمع الجزائري، وتتلاقح فجائع العالم العربي مثلما تتناسل خيبات ونكسات العالم الثالث. فالجسدي يتلامح كقرينة دالة في الاشتغال الاستعاري داخل النصوص، وذلك إلى الحد الذي يجعل من قرائن فضائية كالجزائر والأوراس وسيناء وعمان وحيفا وباريس ومونتي كارلو مثلا، وقرائن ترميزية كالهمشري وأميلكار كابرال وألندي .. مجرد لواحق للجسد الأنثوي الفاعل في الذوات والوجدانات، جسد من صنف ذلك الذي تملكه جميلة بوحيرد وليلى خالد وجان دارك وانديرا غاندي وإنجيلا ديفس، بل حتى الرموز الأنثوية الأخرى المستدعاة من حين لآخر كجاكلين أو ناسيس وماري أنطوانيت لا تتعدى مواظفتها الاستعارية نطاق توكيد الخاصية الإيجابية لهذة الأسماء ــ الأجساد.

إن دلالة الجسد في الديوان لا تسلك مسلكا خطيا، بل نراها تتعرج في هذا المسلك لتتقاطع، دلاليا، مع تيمتين مهيمنتين على النصوص وهما تيمة الحزن وتيمة الموت، ذلك أنهما تتناوبان على هذا الجسد وتحددان له هويته، فهذا الجسد منذور للحزن وللموت، للحزن في بعده الإيديولوجي والروحي والفلسفي بله الشعري الغائر، وللموت في مختلف ألوانه وتمظهراته، إنه موت الذوات والأوطان والذاكرات والمثل :

★ حين أصبحت شهية كالحزن.
كالفرح المؤقت.
كالجنون.

قصيــدة «المذكــرة الثانيــة»

★أنا منذ تسع عشرة سنة صامتة أمامك.
عرفت منذ عرفتك أن الحزن محطتي الأولى والأخيرة.

قصيــدة «المذكــرة الخامســة»

★ ذات مرة لقيتك وكنت في (برلين).. سائحة حزينة.

قصيــدة «المذكــرة الثانيــة»

★ أيتها الأرض المخمورة، أعيدي إليّ توازني
منذ أسكرتك الدماء وأنا لم أسكر بالحزن
امنحيني فرصة البكاء.

قصيــدة «للرومنطقيين فقــط !»

فماذا عساه أن يمنح اليومي في كلوحته وبؤسه، والشمولي في مآسيه وخيباته للجسد من غير الحزن والاكتئاب .. من غير القنوط والقلق، فالجسد الذي كان عليه أن يقتات من الاستيهامات

من النساء المحكومات بالصمت والكبت منذ قرون) (2) لم يكن أمامه خيار سوى التدثر بحزنه الشفيف في وجه اليومي والشمولي، وفي وجه عريه هو وعري السلط السياسية والاجتماعية والأخلاقية الذكورية لكي يصون مسافته الوجودية والرؤيوية عن عالم مدمر، ومن ثم فإن الحزن المعبر عنه في النصوص حزن لا علاقة له بذلك النوع من الحزن الرومنطيقي العدمي، إنه موقف، إنه ثمن انخراط الجسد والمخيلة في سؤال الجدارة الانثوية.

وفي تساوق تام مع هذا الموقف يتبرر تعلق الأنا الشاعرة في الديوان برمزية الموت، لأن الموت يمثل أقصى درجات التعنيف المنصب على جسد ــ أجساد موقوفة على الأهوال والمواجع، إنه التيمة الثانية الموازية لتيمة الحزن، أو هو مرقى آخر في سيرورة الجسد :

★ مظلمة ساعات هذه الأيام.
ونحن لسنا بالأموات ولسنا بالأحياء
الموت والحياة تآمرا علينا
تحركي واجعلينا نموت أو نحيا بزلزال.

قصيدة «من أجل هوية»

فالموت مقرون في هذه المواقف الشعرية ــ التاريخية بأجساد ذكورية، تتغاير الملابسات، إذهي وطنية مرة، وعربية مرة، وعالمثالثية مرة، غير أن الموت يفضل واحدا لأنه موت الجسد وانمحاقه من أجل قضية، وسواء مس هذا الموت هويات وحيوات مثلما تُظهر هذه النماذج الشعرية رساما مغربيا

قصيدة «المذكرة الأولى»

★ الكثير منا موزع بين آبار الموت المنسية والمحاكم العسكرية
أبطالنا لا يصلون السجون لأنهم يموتون في غرف التعذيب.

قصيدة «المذكرة الأولى»

مخجل أن أكتب عنكم وأنتم تموتون
مخجل أن أتحدث باسمكم عن الثورة وأنتم تسقطون
مخجل أن أكون في سريري الليلة ورمادكم لم يجمع بعد من الساحات العمومية.

قصيدة «كلمات خجلى لرجال رائعين»

★ لقد سقط خمسة عشر جزائريا هذا الصباح في مرسيليا
وسقط قبلهم العشرات في ظروف اغتيالات بشعة.

---

2) أحلام مستغانمي : «الزمن المضاد للشعر» مجلة «الوحدة» ع 59/58، يوليو، أغسطس 1989، ص 43.

باسم حقوق الإنسان وحضارة العالم الرأسمالي.

كما في قصيدة «الكتابة في لحظة عري»، فإن الموت في عمقه الرمزي هو الوشيجة التي توحد ما بين الهويات والحيوات المبادة، مع الإشارة إلى أن الموت الفلسطيني، في مستوييه الواقعي والمجازي، قد حاز مساحة وافية من هذا الحقل الدلالي.

إن الشاعرة بحكم ابتعادها عن أي انغلاق نسواني مفتعل سوف تعمد إلى تكسير وهم استقلالية جسدها واكتفائه، أي وهم استقلالية واكتفاء الشريحة العريضة من النساء العربيات، لأن حل قضية المرأة العربية يرتهن، بشكل جدلي، بحل قضية الرجل، ومن هنا امحاء الحدود والفواصل بين الجنسين، إذ تتوارد، جنبا إلى جنب، رمزية جميلة بوحيرد وليلى خالد وكمال ناصر والهمشري ..

الخلاصة هي أن الديوان يمثل تقاطعا، إن شئنا، بين النزوع إلى التأريخ والنزوع إلى التخييل، بين أرق الشهادة على الواقع وشعرنة هذا الواقع، بين تواضع الأداة الشعرية وجسامة الأعباء الدلالية والتيمية. إن غليان عقد السبعينات جزائريا وعربيا وعالمثالثيا وكونيا لم يكن له سوى أن ينتج نصوصا تغلي هي الأخرى بتوتر جسد مبدعتها، وبقلق أسئلتها الشعرية والوجودية. لقد كانت الأولوية في هذه التجربة الشعرية السياسة، وهو ما أدى بالشاعرة إلى الوقوع في مطب السهولة بله المباشرية والتقريرية في أغلب النصوص، فاستعادة الوعي بالكيان الأنثوي سياسة، وأسطورة جزائر الثورة والاشتراكية سياسة، أضف إلى ذلك تداعيات المأساة الفلسطينية وأصناف القمع والمصادرة والتعنيف التي طبعت ولا تزال الواقعين العربي والعالمثالثي. وإذا ما أردفنا خصوصية المشروع الشعري التحديثي بجزائر السبعينات تجلت لنا جملة العوائق التي وقفت في طريق الشاعرة — وهي عوائق انتصبت في وجه أغلب رموز الجيل السبعيني — وهي تسعى إلى المزاوجة بين الشكل الشعري الحديث وبين هموم وشواغل من العمق والخصوبة بمكان.

إن الأعباء التعبيرية الضاغطة خلال هذا العقد هي التي منعت الشاعرة من الاسترفاد الواعي للنموذجين الشعريين (نموذج شعر المقاومة الفلسطينية والنموذج الأدونيسي) اللذين أشرنا إليهما في البداية ماداما قد حسما إشكالية الانتقال بالقصيدة من خانة المنشور السياسي والوثيقة التاريخية إلى خانة الحدس والحلم والتخييل والرؤيا. صحيح أن وقوف الشاعرة (... في وجه مدينة تحترف الرجولة والخشونة بتفوق وفتحها عنوة باب الشعر الجزائري النسائي بقصائد عاطفية في زمن لم ينته فيه آخرون بعد عشر سنوات من لاستقلال من دفن الشهداء وكتابة شعر الحماسة، وحده، ذلك ضرب جنون..) (3)، غير أن القصائد العاطفية المنبثة في الديوان قد سمحت بهامش مستفيض لهذا الذي تسميه هي شعراً حماسيا. وعلى أي فإن مبارحة منطقة الثورة، كموضوعة منمطة، إلى منطقة الذات هو من الجنون حقا خلال تلك الفترة، ولو أن هذا الجنون كان يقتضي منها تصفية حساب واعية، ليس على صعيد الموضوعة الشعرية فقط، وإنما صعيد الشكل الشعري كذلك، مع جيل مفدي زكريا، وجيل صالح خرفي، وجيل عبد الحميد بن هدوقة .. وعليه فعلى غرار التجارب الشعرية السابقة (عرف شعر السبعينات التركيز على المضمون أي الجانب الإيديولوجي على حساب الجانب

---

3) نفسه، ص 44.

الفني) (4) وهذه حقيقة لا مندوحة من الإقرار بها.

قد يقال إن أجمل ما كتب، شعريا، عن الجزائر كتبه شعراء عرب مشارقة، لكن حَسْبُ أحلام مستغانمي أنها كتبت من موقع صادق وحميمي .. خانتها الأدوات والوسائط الجمالية، إلا أنها حققت الكثير من الالتماعات والإشراقات في هذه المجموعة، بل يكفيها أنها استجمعت جسدها وذاكرتها ومخيلتها لتدبيج بيان شعري فاضح في وجه الذائقة العربية، وبالتالي في وجه الواقع العربي.

---

4) عبد المالك مرتاض في حوار أجرته معه جريدة الميثاق = الملحق الثقافي» الأحد 27 — الإثنين 28 غشت 1989، ص 5.

قراءة في «نشيد البجع» ★

أحمد حمدي

حين قرأت هذه المجموعة لمحمد بنطلحة الذي لم تتح لي أي فرصة للإلتقاء به والتعرف عليه .. شدتني إليها بكل حميمية، ودفعتنى إلى قراءتها أكثر من مرة، فابْتداء من عنوانها «نشيد البجع» ومدلولاته المختلفة ومرجعياته المتنوعة إلى آخر قصيدة ومحمولها الابداعي والتأثيري تظل الرحلة محفوفة بالثراء الفكري والمتعة الجمالية، خاصة في هذا الزمن الرديء الذي فقد فيه الحس الشعري، وتطاول على حديقة الشعر أدعياء الحرف وتجار الكلمة الذين لوثوا ثيابه الجميلة ولطخوا ايقاعاته الرائعة بكلمات مبعثرة وجمل متناثرة فاقدة الرائحة والروح.

«نشيد البجع» لبنطلحة عودة لنبع الشعر الصافي وأزهاره الجميلة، ذلك ما يحس به القارئ من أول صفحة ... ان الشاعر قد أراد ان يكون ديوانه سمفونية الشعر المغربي مثلما كانت «بحيرة البجع» سمفونية الموسيقى الروسية الخالدة. بيد أن مصطلح «النشيد» عند بنطلحة يحيلنا على حالة ثورية لم يألفها البجع الراقص الحالم في بحيرة تشايكوفسكي.

إن الدخول إلى عوالم «نشيد البجع» ليس بالسهل الهين .. إنه يتطلب الحضور الدائم والوعي الحقيقي «الوعي بالذات وبالكون وبالمحيط» لأن الشعر في حقيقته هو ذلك الوعي القادر على احداث التغيير الثوري والتجاوز المبدع.

يقول الشعر عن بنطلحة :

اقعدتني في رصيف الشارع المهمل ضوضاء الاذاعات؟
وغصت كلماتي بالفراشات،
وأزرارِ الجنودْ
مرَّتِ الأخبارُ عَجْلَى.
وأتت أزمنة مُخْتَلِفَةْ
أبدا تملأ صندوق البريد الأغلفةْ. (ص 5) «انساغ»

★) محمد بنطلحة : نشيد البجع، شعر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة إبداع 1/1989
تمت القراءة انطلاقا من نسخة مصورة عن الأصل المخطوط الذي كان قيد الطبع آنئذ. «آفاق»

إن الإحساس بالإحباط والتهميش تفاعلت في ثنايا القصيدة لتخلق حالة ثورية تتعانق فيها الفراشات المطمئنة بأزرار الجنود الملطخة بالدم والتراب، غير أن بصيص الأمل يظل حَاضِراً عبر صندوق البريد الذي تملأه الأغلفة التي تحيلنا على مجهول آخر ... وهنا يكون الشاعر قد بدأ يقبض على ناصية النص التراجيدي الذي تثقله المعاناة السيزيفية حيث تداس ازهار البيوت الهادئة بأحذية الجنود المجنونة، وتتعدى الجراح .. بيد أن هذه الحالة لا تدوم ازاء المقاومة الثورية لان القهر والظلم والحرمان مبني على أسس من رمال متحركة .. فبمجرد هبة صغيرة تنهار تلك القصور الضخمة متناثرة في الرياح العاتية :

حمرةُ الوجه استكانت لطقوس الغضب الساخن سِرّاً.
صارتِ الحمرةُ في الوجه وفي الشارع رايةْ. (ص 6) «انساغ»

لكن القصيدة تظل تدور حول ذاتها بشكل حلزوني تتصارع فيه المثل والقيم لتقدم ذلك النموذج المنشود الذي عرفه الأدب الإنشائي بوجه عام وهكذا يمكن أن نلمس تشكيل الصورة في أوضح مَعالمها وملامحها في شعر محمد بنطلحة عبر جماليات المكان وحدود الجغرافيا التي تصبح مفاتيح تسمح لنا بالولوج إلى عالم القصيدة دون براقع :

قبل أن يثقبَ جرحُ القدم اليسرى حذاءَ الصمتِ جاءتْ هكذا الأخبار :
فاسُ اغتابَتِ الأَسْرَى
ونامتْ في سرير من دمقسٍ نادِرٍ جِدّاً،
ومن رِيش الحَمامِ.
وأغاديرُ تخلَّتْ عن بنيها.
وتسلت بالكلام» (ص 8)

إنه التحريض المبطن بالاتهام ولكنه أيضا الأمل في الاندفاع نحو المستقبل للخروج من عتمة الليل الدامس .. انه النسغ الذي يهب الحياة روعتها والتضحية مبرراتها.

تتشكل قصائد الديوان في نسقٍ يَتضافر فيه التأخير بالتقديم عبر بنية النص ويتحاور عبره التناص بالمرجعيات الانفعالية والتاريخية ومن خلال ذلك يستطيع بنطلحة ان يقدم انسجاما واتساقا كبيرا عبر نشيد واحد رغم التباعد الزمني في تدوينه وتسجيله إذ أن أول قصيدة في الديوان كتبت سنة 1972 وهي قصيدة «انساغ» وآخر قصيدة في الديوان وهي «الثآليل» كتبت سنة 1984. ان الانسجام والتوازن الذي يطبع الديوان يسمح لنا بأن ننعت شاعرنا بأنه مثل شعراء الحوليات القدامى إذ يكتفى بقصيدة واحدة طوال العام ولكنه يظل يعايشها ويحاور اجزاءها حتى تنتهى إلى أكمل صورة من صورها .. وهذا المجهود ينفي تلك الصورة الرومانتكية المتوارثة من عهود الكسل العقلي والتقاعس الذهني والتي تقول ان القصيدة وليدة لحظة خاطفة في الزمن وليست وليدة جهد جبار ومثابرة مضنية .. صحيح ان الفكرة تتبلور في فترة محدودة ولكن تحويلها إلى عمل ابداعي يتطلب جهدا حقيقيا مبنيا على الموهبة والمرجعيات الثقافية والحضارية.

وهنا نلمس ذلك الطيف الخاطف عند بنطلحة الذي يؤكد ان الشعر ابداع وليس اعادة انتاج كما يجرى حاليا في الساحة الشعرية وهو ابداع واع وذو حضور فعّال .. ذلك ما يمكن ان نستشفه عبر عناوين القصائد التالية :

— مواويل العزاء
— ديوان الحال
— ديوان الشهادة
— ديوان العطش
— نشيد البجع

— إن قراءة علامية لهذه العناوين تقودنا إلى حقيقة واحدة هي أن الكتابة أو التدوين ومنها الديوان عمل واع ومنظم يندرج ضمن نسق حضاري. أهم مميزاته هي الرصد بحثا عن القبض على اللحظة الهادية وتثبيتها ضمن حيز زمني يحتوي على حضور دائم وفعال.

إن هذا الحضور هو الذي يشكل الوعي الشعري ويصب في مجرى الادب الثوري لان الأخير يدرك تماما الغاية من تأثيره وفعاليته المجتمعية ... إنه احتمال سابق لحالة لاحقة .. ذلك هو الشعر العظيم :

سرمديٌّ صوتُها
أحلى من الماء الذي أُشْرَبُ،
أشهى من حليب الثَّدْيِ
موصولٌ بوجهِي،
أبدا يَتَجَزَّرُ النهر رَنِينَهْ. (ص 17) «مواويل العزاء»

هكذا فالشعر كالنهر = تيار متدفق يسير دائما للأمام، خالقا موسيقاه .. من هنا يمكن أن أشير إلى أن كل قصائد الديوان من الشعر الحر أو شعر التفعيلة كما يسميه البعض، وتتوزع كما يلي :

5 — قصائد من بحر الرمل.
5 — قصائد من بحر الخبب + المتقارب
2 — قصائد من بحر الهزج + الوافر
1 — قصائد من البحر الكامل
1 — قصائد من بحر الرجز + المتقارب

وقراءة تاريخية لتطور الايقاع عند بنطلحة تقول ان :
— الديوان كتب في مدة 12 سنة (72 — 1982)
— السنوات الأولى كانت لإيقاع بحر الرمل.
— السنوات التي تليها متنوعة البحور
— اما الثمانينات فقد احتل فيها الخبب المرتبة الأولى

إن الاحساس بضرورة تثوير الموسيقى واضح عند بنطلحه؛ ولكنه وعن وعي تام مرتكز على الموروث الموسيقى الخالد .. إنه يرفض التسكع على عتبات الشعر الخالى من الموسيقى.

طال التشرد بين المقاهي وبين الحروف الرتيبة
يَاصَاحِبِي ! في زمان الصِّبا كان صوت المؤذِن يُغْرِي. وكان المغني يُكرِّسُ جوع الحدائق والرمل والشفتين لتهنئة الغائبين وأسرَى الحروبِ.

فمات المغَنِّي. وراح زمان الصِّبَا. آه ! وجهي
يُعَلَّبُ في ورق السَّنْدوِيش. وفي علب الليل تكتمل الصفقات (ص 38) «ديوان الحال»

كما ان الشاعر بنطلحة لم يقف عند الايقاع الخارجي أو الداخلي للقصيدة فالتدوير في المقطع الآنف الذكر واضح إنه يهدف إلى خلق حالة ايقاعية جديدة تعكس صورة قريبة جدا من «الحال» الراهن فالخيال هنا رغم طلاقته مشدود إلى عالم واقعي مليء بالتجربة والممكن.

وتأتي المباشرة أو الخطابية كمفاتيح حقيقية لاعادة التوازن بين المتخيل والواقع «بين الايحاء والخطاب اليومي» بين التحريض والشعار :

(يَسْقُطُ العملاءُ.
يسقطُ حاملو الكُرْبَاجِ
يسقُطُ من يرش السُّمَّ
فوق موائد الفقراء.
يسقط ...) «ديوان الشهادة»

ويحمل اسم الشهيدين عمر بنجلون والمهدي بن بركة (ص 42) أيضا طابعه المباشر ولكنه المقترن بتفجير شعرى :

عمرُ والمهدي
في القرب والبعدِ
خُبزُ الذي يجوع
ماء من يسيرُ في الصَّهْدِ
وشَعْبِ رَافِعُ الأَيْدِي (ص 44)

إن بنطلحة يؤكد هنا ان الشعر هو ذلك الهاجس المرتبط بالهم اليومي للانسان وليس سباحة في فضاء منزوع الجذور وتأتي الصورة الشعرية هنا لتوظف في إطار يساعد على تكثيف عملية الاتصال والتبليغ إضافة إلى ابراز الطابع السِّحْري للعمل الشعري، بحيث يتجسد ذلك الانسجام التام بين الصورة والتجربة بعيدا عن كل فتوغرافية :

حينما عَضَّ على طَرْفِ الرِّدَاءْ
لم يكن وجهه يغري بالفُضولْ.
كان في مقهى الفصولْ.
يكتفي بالهمس في أُذن الكؤوسِ المرهقةْ؛
أو بتحريك ذراع المِلْعَقَةْ.
وإذا غَطَّتْه حباتُ العَرَق
خلع النعلَ وأَضحَى زوبعةْ.
في نهار الجُمُعَةْ
غاب عن مقهى الفصول.
صار يُغْرِي بالفضُولْ
حينما صادرتِ الشرطةُ كَاسَهْ؛
وتَقصَّتْ بَصَمَاتِ الهمسِ فيهَا،
وَمِلَفَّاتِ السياسَةْ. (ص 73) «بصمات الهمس»

إن الصورة هنا تتوافق مع التجربة .. تلك التجربة التي [illegible] الشعر العربي الحديث يراكم تفاصيها

ويشذب اطرافها لتستوي في حديقة الشعر العظيم، فالسرد هنا واضح ولكنه عبارة عن مونولوج داخلي، كما أن ذلك الطيف الذي يملأ فضاء القصيدة لم يكن غير الشاعر نفسه الذي خلع النعل وأضحى زوبعة، ورفض كل المساحيق التي تخفي الحقيقة.

اضافة إلى ذلك فان «نشيد البجع» يحتوي على جملة من الرموز كالبجع. النار، الحرائق الفراشات .. الرماد .. القرى .. الريح .. خولة عمر بنجلون. المهدي بن بركة. خليل حاوى .. الخ.

إن هذه الرموز الإضاءة تتناثر عبر صفحات الديوان مشيرة في كل مرة إلى حضور الشاعر وهمه الأساسي الذي يؤرقه ويحيل سكينته الى ثورة عارمة :

يَئِنُّ الْحَجَرْ.
وفي ورقِ الكَرْمِ يدنو هديلُ الحرائِقِ.
كيفَ، إذَنْ، ينبُضُ الماءُ تحت الخطى والحوافِرِ ؟
كيف تؤُوبُ القوارب من أرْخَبِيلِ القصيدة ؟
أنتَ خرجتَ إلى البحر من فتحة الناي منذ الصِّغَرْ.
ومن ضلع هذا الحجَرْ.
خرج الشعراءُ،
وحاشيةُ الشعراءِ،
ونَسْلُ الغَجَرْ. (ص 82) «طائر الحوز»

هكذا يكون اختيار بنطلحة واضحا ومنحازا إلى جانب الفقراء والمقهورين، والاختيار هنا مسألة أساسية، لتنظيم عناصر الالتزام التي لم تعد تروق بعض النقاد في هذه الأيام العجفاء :

كأنَّ الوقت طفلٌ من غبارٍ؛
أيُّ قنديلٍ تكسَّر في يَدَيْهِ ؟
وأيُّنا جمع الشَّظَايَا
هكذا نَنْسى؛
فنجمعُ ما تَبقَّى من غُبَارِ الروحِ،
ثم نُجرِّبُ اليُوغَا
ونَمْتَشِقُّ الصَّدَى (ص 19) «نشيد البجع»

هذه المرارة أو الخيبة التي تطل برأسها ليست جزءا من رصيد الشاعر ولكنها الشاهد على خواء العصر وفراغه وقلقه الدائم الذي لا تسده الا.

هذه صيغة أُولى.
وأمَّا بعدُ؛ فالدَّمُ صار مَطْلُولاً.
وزهرُ الثلجِ أصبح داكنَ البَشْرَةْ. «نشيد البجع»

وفي ختام هذه القراءة في ديوان «نشيد البجع» يحق لنا ان نقول ان بنطلحة يقدم تجربة جديدة في الشعر المغربي الحديث هي حصيلة معايشة وتأمل ووضوح في الرؤية، اعطت تطورا منظورا في مستويات اللغة الشعرية وبناها المختلفة.

الجزائر 1989/9/26

موقف النقد من رسالة الأدب في الجزائر

قبل الاستقلال

عمار بن زايد

بعد الحرب العالمية الأولى، التي أرغم عشرات الآلاف من الشبان الجزائريين على المشاركة فيها، إلى جانب القوات الفرنسية، ضد ألمانيا، تجذّر الاحساس بالذات، وانتشر الوعي القومي بحدة وعمق، على نطاق واسع، في ظل ظروف متغيرة معقدة داخليا وخارجيا.

وكان هذا الوضع كفيلا بتنبيه الغافلين، ودفعهم إلى التفكير والعمل، واتخاذ القرارات الحاسمة.

وقد وضعت مجازر الثامن ماي 1945 الرهيبة حدّا نهائيا لاحلام أولئك الذين كانوا يظنون أن الحوار مع السلطات الاستعمارية، يمكن أن يؤدي إلى نتيجة.

وكان هذا الوضع خليقا بتكتل الجهود، والامكانات الوطنية، لشق طريق الخلاص والحرية، فأنشئت المدارس العربية الاسلامية، وأسست الصحف، رغم الامكانات المادية المحدودة.

وفي كل ذلك التحول كان الاديب رأس الرمح، والقوة الفاعلة المؤثرة فكرس ابداعه لخدمة المجتمع، والتعبير عن همومه وتطلعاته، وحثه على مقارعة الزمن، ومواجهة الخطوب، ومحاربة الجهل والجمود، والقناعة الزائفة، وتقية الجبناء، ومن هنا كان احساس الأديب الجزائري عميقا، بالرسالة الملقاة على عاتقه، سواء كانت هذه الرسالة اجتماعية، أو سياسية أو فنية، أو انسانية.

والمتأمل في المادة النقدية التي خلفها لنا كتابنا في الفترة الممتدة من 1925 إلى 1956 (وهو تاريخ توقف أهم جريدة أصدرتها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين) يجد نفسه أمام آراء تتراوح بين الواقعية أحيانا، والمثالية أحيانا أخرى، والعدوانية أحيانا ثالثة.

ونجد من يرى بحتمية ربط الأدب الجزائري ببيئته، معتبرا الشاعر «قلب الأمة الخافق، ولسانها الناطق، وترجمانها الصادق، يحس بإحساسها ويصورها في أحلى مظاهرها» (1).

فالادباء هم قادة الأمة والمحرك الديناميكي لها، في كل مجالات الحياة فهم مصدر الوعي، وبناة المجتمع فكريا وأدبيا، فهم «إذا سكنوا ـ كالكهرباء ـ انطفأت شعلة الحياة في الشعب» وكان فريسة للفناء وعرضة للموت، لذا كان أولئك الادباء لا يفترون عن مناغاة الطبيعة، ومناجاة الوجدان،

---

1) حمزة بوكوشة. س 2. ع : 178/179 (1952/01/07).

وانارة العقول والاذهان بمباحثهم العلمية والفنية، التي تفيض باخلاصهم ووفائهم للعلم والفن والأدب» (2).

والأديب الحديث في نظر بعض النقاد الجزائريين، يوصف بأنه رسول عهود ما بعد الرسالات، لذلك يؤكدون على دوره القيادي في المجتمع، وهم يدركون جسامة وخطورة هذه المسؤولية، فأي خطأ يقع فيه الاديب تنعكس نتائجه السلبية على المجتمع برمته، لهذا لا يجوز له أبدا «أن يتملق الحكام أو العظماء أو أرباب المال على حساب الحق خوفا أو طمعا» (3).

وقد أكدوا على ضرورة إنتاج أدب هادف يخدم قضايا الجماهير، وحذروا من عواقب الانغماس في لعبة «الفن للفن»، لان الادب يفقد مصداقيته عندما يتحول إلى أداة لالهاء الجماهير عن واقعها، أو دفعها إلى اليأس والاستسلام. (4)

وجاهر بعض النقاد بتفضيلهم النتاج الأدبي الذي يعالج شؤون العصر ومشاكله، بغض النظر عن قيمته الفنية على الأدب الخالص، إن كان هناك أدب خالص لا علاقة له بالانسانية ومشاكلها (5).

غير أن العمل الأدبي لا يمكن أن يستقيم عوده، ويتغلغل سحره وتأثيره في النفس إلا إذا توفّر على علاقة جدلية متينة لا تقبل الانفصام بين ما هو فكري أو أيديولوجي وبين ما هو فني جمالي، لان كليهما يحل في الآخر وله القدر ذاته في تكوينه وصيرورته، ولعل القول : إن الفكر والفن في العمل الأدبي وجهان لعملة واحدة، قول يهدف إلى مقاربة شكلية للحقيقة، ولا يستوعب جوهرها، لأن الفكر والفن في النتاج الأدبي كل لا يتجزأ، وهذا الكل يشكل خطابا من نوع خاص، يتوجه في الوقت ذاته، وبالقدر نفسه إلى الوعي الشمولي في الذات البشرية بكل مكوناته المادية والمعنوية، العقلية والعاطفية.

وهذا أمر لم يغب عن بال النقاد الجزائرين، وان كان بعضهم كما رأينا يعطي الصدارة في العمل الأدبي للمواقف الفكرية النضالية، وبعبارة أخرى يريد من الأديب أن يلتزم في كتاباته.

وهكذا وجد من يدعو إلى التجديد عن طريق المطالعة الواسعة والكتابة، مستشهدا بكاتبين فرنسيين هما : «لامارتين»، «فيكتور هوجو». يقول «التلمساني» : «في القرن الثامن عشر في فرنسا كبر نفوذ الأدب، والدليل هو أن «لامارتين» الشاعر الأكبر، وصل إلى النيابة، وحاز سطوة عالية في السياسة، بما كانت له من شهرة أدبية، وأما «فيكتورايكو» سما في ميدان الأدب إلى أن رأى نفسه في مقام النبوة، يقود شعبه إلى غاية ارتسمها، وهدف معين قصده، وكل ذلك لما كان لادبهم من حياة واتصال بأجزاء الشعب على اختلاف طبقاته، وأنهم ماأدركوا المقام الذي اشتهروا به الابما أعطوه لادبهم ــ سواء كان نثرا أو شعرا ــ من تنوع، وانهم جذبوا القراء، بسعة خيالهم، وكثرة ابداعهم، وغزارة الاختراع، ومن يبحث قليلا في تاريخ حياتهم يجد أنهم وصلوا إلى ذلك باستمرارهم على المطالعة. والعجب أن هؤلاء الادباء لم يكونوا مقتصرين على مطالعة كتب في مخصوص معين، بل

---

2) عيسى معتوقي. س 2. ع : 219 (1953/02/27).
3) عمر بوناب. س 2. ع : 242 (1953/10/02).
4) انظر بوناب. س 2. ع : 242 (1953/10/02).
5) انظر أحمد بن أبي زيد قصيبة. س 2. ع : 214 (1953/01/23).

إنهم كانو يهتمون بكل كتاب في كل فن، وكذلك ساغ لهم أن يكون لهم عدد كبير من القراء والاتباع» (6).

ووجه أحمد رضا حوحو نداء إلى الأديب الجزائري يدعوه فيه إلى النهوض بالآداب، وخلق الفنون، لأنها في نطره المقياس الوحيد الصادق الذي يعرف عن طريقه رقي الشعب وتقدم الأمة، وهي وحدها — في نظره — التي تحفظ الكيان، وتثبّت القومية، وتخلد الذكر، وترفع الشأن بين الأمم (7).

غير أنه لا بد لنا أن نشير هنا، إلى أن دورة التخاطب بين المبدع والمتلقي كثيرا ما تتعرض للخلل، ومن ثمة الفهم السيء، ورد الفعل الخاطئ، في صورة نكران أو صدود أو مقاومة، وبخاصة إذا كانت أفكار وأساليب الأديب جديدة غير مألوفة.

وهنا — في الحقيقة — تبدو قوة وأصالة شخصية الأديب أو ضعفها وخفوت ملامحها، أو انعدامها بالمرة، وتتجلى قوتها في إيمان الأديب الراسخ برسالته نحو مجتمعه، وفي نضاله المستميت من أجل التقدّم والتطور، فهو يعمل لتحوير الذوق، أو تحطيمه وإعادة تشكيله من جديد، في جوّ مفعم من الوعي التاريخي، بأسس ومقومات شخصيته الأصيلة، وفي هذا الجوّ ذاته يعمل على تنمية الملكات والقدرات الفكرية وتثويرها...

وهو في سبيل ذلك كله لن يجد الطريق مفروشة بالازهار والرياحين، ولكن ارادته واخلاصه للرسالة التاريخية المنوطة به، يجعلانه غير عابيء بالمصاعب والأخطار كافة، لأنه يدرك أن الاضطلاع بأية رسالة يتطلب من صاحبه تضحية وجرأة كبيرتين، والأدباء هنا كالانبياء الذين «ما من دعوة من دعواتهم الاّ صادفت قوما عنها غافلين، وآخرين لها مقاومين، وبها مكذبين، فكان الحجاج، وكان الجدال، وكان الجلاد، وكان الجهاد، حتى ذهب الزبد جفاء، ومكث في الأرض ما ينفع الناس، وإذا كان هذا شأن الأنبياء، فخليق بشأن الادباء ودعواتهم، أن يكون أدهى وأمرّ، و أوعر وأعسر، والتاريخ مرآة صادقة تعكس أمام أنظارنا بجلاء المراحل التي اجتازها الادباء العالميون قبل بلوغ ذروة العظمة والأحوال التي تقلبوا فيها قبل أن يقتعدوا عرش المجد، فقد بدأوا جميعا حياتهم نكرات مجهولين لا يقرأ لهم أحد ولا يهتم بأفكارهم بشر، ومنهم من انتعل الدم قبل أن يلقي عصا التسيار، ومنهم من أغمص على القذى قبل أن يبهر نوره الابصار فصبروا وصابروا، وكابدوا واحتملوا، ولم يثنهم شظف العيش وسوء الأحوال، وعقبات الطريق عن نيل مرامهم، وبلوغ الغايات التي عقدوا النيات على نيلها، والبلوغ إليها (كذا) فكان أن ابتسم لهم الزمان، وأقبلت عليهم الدنيا والتفت عليهم جماهير أممهم، وسواد شعوبهم وأصبحوا إذا قالوا الكلمة تسمع، وإذا رأوا الرأي يطاع» (8).

أما أولئك الذين يحق لنا أن نصفهم بأشباه الادباء فانهم منذ العقبات الأولى التي تواجههم، يعلنون فشلهم، وانسحابهم من الميدان، بشكل من الأشكال، فأما أن يسكتوا، واما أن يجروا على السنن الموجودة طائعين مقلدين، أو ساخطين عن المجتمع متشائمين منه ومن مستقبله، بحجة أنه لم

---

6) التلمساني. س 2. ع : 124 (1938/07/29).

7) انظر أحمد رضا حوحو. س 2. ع : 53 (1948/10/18).

8) عبد الوهاب بن منصور. س 2. ع : 220 (1953/03/06).

يفهمهم، ولم يضعهم في المقام الرفيع الذي هم جديرون به، وأهلاله كما يتصورون.

وهذا النوع من الادباء هو الذي استهدفه عبد الوهاب بن منصور في مقال له بعنوان «لوجدّوا لوجدوا..» وان كان قد عمم في صياغة مقاله على نحو غير سليم، وغير منهجي. كما أنه تنكر بقسوة لجهود أدباء مخلصين لفنهم ومجتمعهم، أنه لم يكن من الصواب البتة أن يضرب عبد الوهاب ابن منصور عرض الحائط بأعمال رمضان حمود، وأحمد رضا حوحو، ومحمد العيد آل خليفة، ومحمد السعيد الزاهري، ومحمد البشير الابراهيمي، ومفدي زكريا، الذي انتزع فيما بعد لقب شاعر الثورة الجزائرية دون منازع، وغيرهم..

وحتى لا أظلم الرجل (أعني عبد الوهاب بن منصور) أجدني ملزما أن أشير إلى أنه قد تراجع عام **1954** عن مقاله السابق الذكر والذي نشره عام **1953** معترفا أن في الجزائر «الشاعر الفحل، والكاتب البليغ، والخطيب المصقع، والباحث المطلع، والمتخيل البارع، والمثقف النابغ، والمفكر العبقري» (9).

وهو يؤمن بالدور الطلائعي الهام الذي يلعبه الاديب، في ايقاظ الشعوب من غفوتها. ودفعها إلى الامام بأفكاره الثائرة، فقد كان الأديب دائما في نظره «منار الهداية اللضال، وكعب الامن للخائف، وقبس الأمل للمحتار، وقائد النهضات، وخائض الغمرات، وحامي المجد، وباني السؤدد، ولسان الوطن، ومخلد أمجاده ومآثره، والمدافع عن حقوقه» (10).

وحتى لا نذهب بعيدا في استعراض آراء النقاد الجزائريين وهي كثيرة ومتنوعة، نقول : ان جُلها يصب في مجرى واحد، وان اختلفت الأساليب، وتنوعت العبارات، ولا سيما عندما يتعلق الامر بدور الأديب في ايقاظ ضمير الأمة، والهاب مشاعرها، واقناعها بضرورة التحرك للخروج من دائرة السيطرة الاستعمارية، التي تضم بداخلها الثالوث القاتل : الفقر والمرض والجهل.

وحسب علمنا واطلاعنا، فان أدباء الجزائر كانوا دائما معبرين عن هموم وانشغالات ومعاناة المجتمع الجزائري، لانهم جزء لا يتجزأ منه، ومعظمهم دعا بأسلوب أو بآخر إلى العمل ــ والعمل الثوري أحيانا ــ لتغيير الأوضاع وطرد الغاصبين، مما جعل المستعمر يتخذ عدة قرارت لا يقاف وتغريم صحف وطنية لنشرها مثل تلك الأعمال المحرضة، وقامت الادارة الاستعمارية بمتابعة ومضايقة وحبس عدد من الكتاب والادباء.

صحيح أن الدعوة للتغيير والثورة لم تكن صريحة وقوية لدى بعض الادباء، في حين أنها كانت صريحة وقوية عند آخرين، من هنا وجب على النقاد أن يفرقوا بين هؤلاء وأولئك لنستمع إليهم بقوة أكبر ونحترم آراءهم أكثر، وبخاصة وأن هذه الظاهرة ليست مقصورة على مجتمع من المجتمعات، أو بلد من البلدان، وإنما هي ظاهرة عامة، يمكن العثور عليها في أية مجموعة بشرية على وجه الأرض، فالناس ليسوا جميعا على الدرجة نفسها من الوعي والشجاعة، وانما هم في ذلك درجات متفاوتة.

---

9) عبد الوهاب بن منصور. س 2. ع : 253 (1954/01/08).

10) عبد الوهاب بن منصور. س 2. ع : 253 (1954/01/08).

ببليوغرافيا «المجاميع القصصية المغربية»
1979 ــ 1989*

عبد الرحيم مودن

لعل المنظور السائد «البيليوغرافيا» لا يتجاوز الجانب الإحصائي استنادا إلى التواتر الزمني، وتعاقب سنوات الصدور.. الخ. وإذا كان للجرد والإحصاء أهمية لا تنكر، فإن ذلك لا يمنع من القول بأن «البيليوغرافيا» تتجاوز عملية التوثيق ــ على أهميتها ــ لتصبح مرآة تعكس حوار الأجناس الأدبية، وَجَدَلَ الأشكال الفنية، ودلالة العناوين، وظاهرة المجموعات المشتركة ... نُضيف إلى ذلك ــ تعدد الطبعات، سيادة نوع أو شكل أدبي ما، ظهور نوع أدبي جديد (أدب الخيال العلمي)، تعدد لغات الكتابة (اللسان الأمازيغي)...

عقد من الحكي : ذلك هو زمن «البيليوغرافيا» الموضوعي، في حين أن زمنها «الابداعي»، «أو زمن الكتابة» يظل عصيّا على الامساك، خاصة أن هذا الأخير قد يتعارض مع الزمن الأول لأسباب كثيرة ــ مقدما بعض المؤثرات الهامة سنحاول رصدها من خلال هذه القراءة.

1 ــ تمتلك هذه «البيليوغرافيا» وجهاً مزدوجاً:

ا ــ الوجه الأول، وجه زمن الصدور المشترك بين هذه المجاميع. ومن ثم فهي ــ المجموعات ــ تنتمي إلى الثمانينات زمناً ولا تنتمي إليها إبداعا (1).

---

1) على سبيل المثال لا الحصر نذكر : عبد الحي البنين : في الساحة
مصطفى جماهري : حرائق ودخان
أحمد أومال : درب الخطيئة ...
عبد السلام العزيز ...

ب ــ أما الوجه الثاني فهو وجه الكتابة الذي ما زال خاضعا للمد والجزر خاصة أن مجاميع كثيرة تعكس تعايشاً غريبا بين طرائق الكتابة وأشكالها. وَبَتَصَفُّحِنَا لِبعض العناوين نلمس هذا التفاوت الغريب (2).

2 ــ تعدد الطبعات للمجموعة الواحدة وهي ظاهرة لها دلالتها في الإبداع القصصي (3) ذلك أن الكتاب المغربي لا يجرؤ على طبع أكثر من 2000 نسخة يصرفها بالكاد من جهة، دون أن يغامر في حالة نفادها بإعادة طبعها مرة أخرى، لأسباب عديدة تحتاج إلى دراسة مستقلة. وفي انتظار أن يتوفر للباحث إمكانات إنجاز ذلك نطرح الأسئلة التالية.

ا ــ من الثابت أن تعدد الطبعات يدل على ظاهرة استهلاكية معينة ولكن ألا يمكن إرجاع هذا التعدد إلى عوامل أخرى خارجة عن نطاق الاستهلاك الأدبي (علاقة خاصة بالناشر، إمكانات مادية للكاتب، مؤسسات ثقافية وإعلامية ــ إيديولوجية تستثمر هذا التعدد .... الخ.

ب ــ هل يعكس هذا التعدد عينة معينة من القراء يفضلون نصوصاً محددة (نصوص كلاسيكية مثلا) تكشف عن قراءة إرجاعية تؤمن بمعيارية النموذج (4).

ج ــ هل النص المعاد طبعه نص يخرق النموذج باستمرار ويتجاوز مرحلته التاريخية ؟ (5).

د ــ هل هو دليل «على ازدهار جنس أدبي بالقياس إلى جنس أدبي آخر» (القصة مثلا بالقياس إلى الشعر) في مرحلة تاريخية محددة ؟ (6).

---

2) من بين الأمثلة : دحان عنتر زهراء : يتيم على ضفاف النهر
مصطفى راشدي : جراح على جدران سبتة ومليلية ...
وبالرغم من أهمية كتابات بعض رواد القصة المغربية سواء على المستوى النظري أو الإبداعي، فإن ظاهرة عدم استقرار هوية الجنس الأدبي وتأرجحه بين الأقصوصة والقصة القصيرة من جانب، والقصة والحكاية من جانب آخر، من أهم الأمثلة في هذا المجال نجد، «ولد ربيعة» لأحمد زياد، مطبعة الأنباء، الرباط، 1982، والمثال المشار إليه آنفاً يستند إلى الجانب الكمّي بالمعنى العددي : مثلًا : القصة الأولى تبدأ من ص، 5 إلى ص، 90 والثانية تبدأ من ص، 91 إلى، ص، 193.

3) على الباحث : في هذا المجال أن يعيد النظر في مفاهيم القراءة بصفة عامة حتى لا نسقط في الحديث عن الأزمة، أزمة الكتاب المغربي، بشكل منفعل، ولاشك أن مجموعات قصصية تعددت طبعاتها تعكس بدورها ظاهرة دالة، على سبيل الإشارة نذكر :
الهواء الجديد : محمد زنيبر، ط، 4، دار النشر المغربية، 1985
السقف : إبراهيم بوعلو، ط، 3 .... 1984.
نضيف إلى ذلك مجموعات مغربية أخرى صدرت خارج الوطن وأعيد طبعها بالمغرب (الأيام والليالي، لادريس الخوري الصادرة عن وزارة الإعلام العراقية ثم أعيد طبعها بالمغرب فصدرت سنة 1985 عن دار النشر المغربية).

4) عبد المجيد بن جلون : وادي الدماء. م النجاح الجديدة، دار الثقافة، ط، 2، 1987

5) عبد الرحمان الفاسي : قصص وصور، دار الثقافة، ط، 2، 1985، (ومعلوم أن الطبعة الأولى صدرت عن وزارة الأوقاف بعنوان مُغاير هو : «عمّي بوشناق» سنة 1972) تضم هذه المجموعة ملحقاً لقصتين مترجمتين عن المجموعة ذاتها : واحدة بالفرنسية «دواء» والأخرى بالإسبانية «عذارء سبتة».
عبد الجبار السحيمي : الممكن من المستحيل، ط، 2، منشورات عيون المقالات، البيضاء، 1988.

6) ماذا تمثل فترة أواسط الثمانينات بالنسبة للكتابة القصصية في مجال القصة القصيرة ؟

لعل الإجابة عن هذه الأسئلة ليس بالأمر السهل مادمنا نفتقد متابعة جادة لتداول النص القصصي في المجتمع تستفيد من «علم اجتماع الأدب» في جانبه الاستهلاكي، بهدف وضع اليد على القوانين «ماركتينغ» الانتاج القصصي (7).

3 ــ تعكس هذه «البيبليوغرافيا» تطوراً ملموساً في الجانب الطباعي والجمالي للمجاميع القصصية سواء على مستوى الأغلفة أو على مستوى «الرسم بالكلمات»... وقد آن الأوان لتنظيم معرض، كما يرى الكثير من الفنانين، تشكيلي تُقَدَّمُ فيه أغلفة، ومعظمها لوحات لفنانين مغاربة، الكتاب الابداعي أمام الجمهور.

جــــداول

مجموعة واحدة	عدد الكتاب
1	35
2	6
3	3
4	1 **

المجموعة	الثمن	السنة
حالات معتادة جدا	3 دراهم	1981
مدينة التراب	35 درهما	1983

المجموعات المطبوعة خارج المغرب	15 مجموعة
المجموعات المطبوعة داخل المغرب	40 مجموعة
المجمــوع	55
معــدل الصــدور	من 4 إلى 5 مجموعات في السنة

---

7) نستثني بالطبع المجموعات القصصية المطبوعة في المغرب لكتاب غير مغاربة، نذكر على سبيل المثال : «رحيل» لـ «هاديا سعيد» و «حديث السنابل» لـ «غزوان حجازي»، دار الفرقان للنشر الحديث، 1985، والكتاب الأخير مضطرب في مفاهيمه الأدبية، فهو تارة «قصة» وتارة «مجموعة من القصائد الوطنية والاجتماعية»، وبالاضافة إلى هذا وذاك نجد هذا التعريف بالكتاب «شاعر وكاتب حجازي الأصل، سوري المولد والنشأة، مغربي الإقامة !...» وهو تعريف لايحتاج إلى تعليق.

★ نستثني المجموعات القصصية المعاد طبعها في مرحلة الثمانينات. من ذلك نذكر : محمد زنيبر : الهواء الجديد. ط، 4، دار النشر المغربية. 1985.
محمد إبراهيم بوعلو : السقف، ط، 3، دار النشر المغربية 1984.
إدريس الخوري : الأيام والليالي، دار النشر المغربية ط، 2، 1985.

★ ★ لم نُدرج المجموعة الرابعة لهذا الكاتب ــ محمد زفزاف ــ والمعنونة ب «ملاك أبيض.. مطبوعات فصول، 1988 نظراً لعدم تداولها في السوق المغربية، لم ندرجها في «الببليوغرافيا» ولكنها مندرجة ضمنياً في الإحصاء الخاص بإنتاجات الكتاب.

1 ــ مصطفى المسناوي = طارق الذي لم يفتح الأندلس المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، ط، 1. 1979.
2 ــ أحمد الزيادي = وجه في المرايا، دار النشر المغربية، ط، 1. 1979.
3 ــ محمد برادة = سلخ الجلد، دار الآداب، بيروت، ط، 1، 1979.
4 ــ رضوان حد ادو = البحر يحترق، مطبعة الرسالة. ط، 1. 1979.
5 ــ محمد شكري = مجنون الورد، دار الآداب. بيروت. ط، 1، 1979.
الخيمة، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، البيضاء، ط، 1، 1985.
6 ــ بوشتى حاضي = ثقوب في السماء، مطبعة الرسالة، الرباط، 1980.
7 ــ محمد زفزاف = الشجرة المقدسة، دار الآداب، بيروت، 1980.
غجر الغابة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982.
ملك الجن، مطبعة إفريقيا الشرق، 1988.
8 ــ إدريس الخوري = البدايات، دار النشر المغربية 1980.
مدينة التراب، دار الكلام، مطبعة فضالة، 1988.
9 ــ محمد الهرادي = اللوز المر، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1980.
10 ــ عبد الحي البنين = في الساحة، مطبعة الأندلس، 1980.
11 ــ عبد السلام العزيز = أوراق الدفلى، دار الكتاب، 1980.
مزامير صغيرة، نشر وتوزيع المكتبة الشعبية، الرباط، ط، 1. 1985.
12 ــ مصطفى يعلى = دائرة الكسوف. اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1980.
13 ــ محمد قنديل بعاير = ويأتي بعدنا آخرون، مطبعة الرسالة، الرباط، 1981.
14 ــ محمد عز الدين التازي = النداء بالأسماء، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1981.
15 ــ محمد صوف = حالات معتادة جدا، (دون إشارة للدار)، 1981.
عصافير والبحث عن أوكار، دار الكتاب (بعون من اتحاد الكتاب العرب)، البيضاء 1982.
دائرة المستحيلات = المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، 1985.
16 ــ الميلودي شغموم = سفر الطاعة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1981.
17 ــ أحمد المصباحي / أحمد بطا = أطفال يكبرون رغم أنفهم، مطبعة الأندلس البيضاء ط. 1. 1981.

18 — أحمد الدغرني =.دموع الغولة. دار الطباعة الحديثة. البيضاء. 1983.

19 — محمد صلاح الدين الفرجي = الغراب الأبيض وقصص أخرى. مطبعة النجاح الجديدة. البيضاء. ط، 1. 1983.

20 — بشير جمكار = غيوم الصباح. منشورات الجامعة. 1983.
النهر يجري، مطبعة إفريقيا الشرق. 1987.

21 — محمد إبراهيم بوعلو = 50 أقصوصة في دقيقة. دار النشر المغربية. 1983.

22 — أحمد بوزفور = النظر في الوجه العزيز. منشورات الجامعة. 1983.
الغابر الظاهر. نشر الفنك. البيضاء. 1987.

23 — أحمد مفتاح البقالي = المعطف والريح. دار المنصور للطباعة والورق. 1983.

24 — مبارك ربيع = رحلة الحب والحصاد. دار الآداب. بيروت 1983.

25 — أحمد عبد السلام البقالي = هب الريح. دار الكتاب، البيضاء 1983.

26 — مصطفى جماهري = حرائق ودخان، اتحاد كتاب العرب دمشق، 1984.

27 — المهدي الودغيري = ثلاثية الملأ والألوان، دار النشر المغربية، 1984.

28 — لحسن حمامة = عندما تتكلم الحيطان، مطبعة النصر، فاس، 1984.

29 — أحمد أومال = درب الخطيئة، افريقيا الشرق، 1985.

30 — ادريس الصغير = وجوه مفزعة في شارع مرعب. المنشأة العامة للنشر والتوزيع. ليبيا، 1985.
عن الأطفال والوطن. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1985.

31 — أحمد افزارن = غداً (قصص من الخيال العلمي)، دون إشارة للدار. 1985.

32 — مصطفى راشدي = جراح على جدران سبتة ومليلية، المطبعة المركزية، وجدة. 1985.

33 — دحان عنتر زهراء = يتيم على ضفاف النهر، مطبعة النجم، الجديدة. 1985.

34 — أحمد المديني = الطريق إلى المنافى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. 1985.
المظاهرة، دار النشر المغربية. البيضاء، 1986.

35 — محمد زنيبر = خطوات في التيه، دار النشر المغربية 1986.

36 — محمد بوفتاس / محمد بوحمام = التماثيل والهذيان، مطبعة افريقيا الشرق، 1987.

37 — محمد جنبوبي = تغييب فوق الوجع الدائم، مطبوعات البيان، البيضاء، 1987.

38 — خناثة بنونة = الصمت الناطق، منشورات عيون المقالات، البيضاء، 1987.

39 — عبد الحميد الغرباوي = عن تلك الليلة أحكي، منشورات عيون المقالات، ط، 1، 1988.

40 — عبد الغني سيدي حيدة = شرخ في الجدار، مطبعة الساحل، 1988.

41 — حسن إيد بلقاسم = ايماراين، مجموعة قصصية أمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، 1988.

42 — محمد غرناط = الصابة والجراد، منشورات عيون المقالات، 1988.

43 — محمد الدغمومي = الماء المالح، منشورات دار التل، 1988.

44 — محمد بيدي = المثلث المكسور، دار الكتاب البيضاء، 1988.

حوار

محمد مفتاح : في سبيل فهم جديد للنقد

أعد هذا الحوار : محمد الدغمومي وسعيد يقطين

تراه يمشي الهوينا، يخفف الوطء ما استطاع، لكنه يمضي في طريقه، يصعد إلى برجه الذي بناه وترك أبوابه ونوافذه مفتوحة غير ممنوعة. يكره العزلة وينبذ التعالي، وينشغل بأصوات الغاوين في وادي عبقر وصدى الكلم المرقم على بياض صحف الأولين والآخرين، مستمعا إلى رفيف الحمائم النازلة من المكان الأرفع. وشاهدا على فتنة أهل بابل وشعاب بكة. ينكأ عيون الأصنام ويشكف عورتها ويظهر كيف صنعت وكيف نصبت. ليس من هواه الجدل أو من عشاق الصمت ... إنه يتبع الممكن صديقا ورفيقا.

* * * *

* كيف يمكن لمحمد مفتاح أن يقدم إلينا نفسه كإنسان ؟

من مواليد 1942 مرّ بمراحل متعددة في دراسته. بعضها يشترك فيه مع آخرين، وبعضها يكاد يختص بها وحده. ما يشترك فيه مع جيله هو أنه حفظ القرآن وبعض المتون المعروفة وشروحها، على فقهاء منهم الفقيه السيد الأشهب بدكالة، ومنهم الفقيه السرغيني بالبيضاء. وقد نال الشهادة الابتدائية بصفة حرة عام 1960 ثم دخل مدرسة المعلمين بعين الشق، وقضى بها سنة، واشتغل بالابتدائي سنتين، وفي 63 جاء إلى كلية الآداب بالرباط ــ وحينئذ تكاد تتشابه حياته الدراسية مع الآخرين. وما اختص به لسوء حظه، هو أن لم يتبع أية دراسة منظمة ما عدا سنة مدرسة المعلمين، والسنة التي التحق فيها بالكلية ــ ولعل مرحلة الدراسة، ونوعها والموّاد التي لقنته فيها، فهي معروفة لدى الجميع، من الطلبة الذين درسنا معهم. وبصفة أساسية كانت دراسته في جامعة ناشئة، على يد أطر ناشئة، ما عدا بعض الاستثناءات، مثل بعض المشارقة.

* بدأت رحلة محمد مفتاح الأدبية من شواطىء الأدب الأندلسي ... إلى أين وصل الآن ؟ وكيف تجاوز رياح السبعينات ؟؟

عندما التحقت بالكلية، انخرطت فيما انخرط فيه جيلي، ومزجنا بين النضال والدراسة. وعندما تخرجنا أسسنا جمعية مدرسي اللغة العربية. وكان لهذا دوره في توسيع وتفاعله مع محيطه، مما يكون له توجيه ضمني فيما أخوض فيه الآن. أعود إلى صلب السؤال. لقد اهتممت كثيرا بالثقافة القديمة بصفة عامة. ومرده إلى تكويني الأول : ثقافة عربية قديمة. وعندما التحقت بالكلية كانت المواد المدرسة تنتمي إلى الثقافة القديمة. أذكر أنه باستثناء مادة الأدب الحديث التي كان يدرسها محمد برادة (اللص والكلاب)، لم تكن هناك مادة حديثة. وبحكم ظروف معينة فيما أردت نيل دبلوم الدراسات العليا بحثت عن موضوع، واتصلت بالأستاذ بن شريفة. فاتفقت معه على أن أحقّقَ شعر لسان الدين بن الخطيب، وفي هذه الفترة، زادت درجة اهتمامي بالأدب القديم والأندلسي خاصة. ولكن هذا الاهتمام له حدوده، لأكون صريحا أقول أنه لا يمكن لي شخصيا الاختصاص فقط في الأدب الأندلسي، فلنفرض أن استظهرت أعلام الأندلس وثقافتها وأزقتها فهذا لا يتلاءم مع غريزتي التي تريد تنويع ثقافتها، والأخذ بحظ من الثقافة المعاصرة. لهذا، فمن حيث المبدأ ليس عندي انفصال بين الثقافة القديمة والحديثة. فإن كانت الأولى منشئي، فإن الثانية هي ما يحقق طموحي.

* يلاحظ أن تعامل مفتاح مع المناهج الحديثة، لم يستهدفها لذاتها : بل جاء تلبية لحاجة النصوص القديمة نفسها. (النصوص الصوفية وقصائد الرندي)، حيث وجد التحليلات المنجزة قاصرة. فهل هذا الانتقال على مستوى البحث هو بالضبط ما عبرت عنه بطموحك الخاص ؟

قدمت منذ حين، بعض عناصر الاجابة عن هذا السؤال. من هذه العناصر أنه حينما التحقت بالكلية كان هناك جو مليء بالدراسات الايديولوجية والعقائدية. كان هذا المناخ يسعى إلى إعادة النظر في التراث العربي وقراءته قراءة جديدة. هناك عوامل أخرى سأتركها لمن يريد أن يبحث عنها قد تكون الانتماء الطبقي، قد تكون نفسية. لكني ذكرت العامل المباشر. أما المضمر فيمكن البحث فيه. إجمالا، عندما تلقينا ودروسنا، تلقيناها قديمة، وعندما نخرج من الدروس نجد ثقافة أخرى. وهذا العامل هو الذي وجهني هذه الوجهة. وأنا ضد المنهج لأجل المنهج، أو الموضة من أجل الموضة. فالتعامل مع المناهج ومحاولة الاستفادة منها، وكذلك مع التراث في خطوطه الرئيسية، ومعرفة المتغيرات والثوابت، وما يعبر فيه عن الفئات الدنيا، أو العليا، ثم محاولة اخراج دراسة فيها جانب معرفي، وفيها جانب عقدي، وأعني به محاولة النزعة التحديثية على ضوء عقلانية متفتحة. وفي هذا الاطار تدخل دراستي في التصوف. لم تكن هذه الدراسة عقدية تريد أن تبحث في المذهب الصوفي ومكوناته ونوع آدابه، ولكنها كانت تهدف أساسا إلى تبيان دور المتصوف في المجتمع المغاربي في العصور الوسيطة، بما يمتاز به هذا المجتمع من سلطة «مركزية» ضعيفة، وفي مجتمع تهيمن فيه القبلية ويعاني ويلات طبيعية. وعن طريق التفكير بالنقيض يمكن أن تفهم هذه الأطروحة.

* وعن المناهج الجديدة كيف بدأت علاقتك بها ؟ وما هي أهميتها بالنسبة لأعمالك اللاحقة ؟

يمكن القول إن ما أمارسه الآن من بحث هو امتداد واغناء لأطروحة الدولة التي جعلتني أحتك بمدرسة التاريخ الجديد، وبما كتبه ستروس والتداولية، ومنهجية غريماس. فأطروحة الدولة كانت هي المنطلق الاساسي لانجاز هذه الدراسات، أو هي التي وجهتني هذه الوجهة لأنها جعلتني أحتك بدراسات لم اطلع عليها من قبل. في هذا سياق يمكن وضع كتاب «في سيمياء الشعر القديم». فمن خلال تصفحه يظهر لنا بوصفه امتداداً لأطروحة الدولة. ففيه حديث عن الظروف وتوثيق للنص، واستثمار بعض الدراسات السميائية والشعرية. والحق أن هذا الكتاب لم أكن أرغب في نشره نهائيا. بل

انه مجرد تجربة بسيطة ألقي بها في سوق الكتاب، وأدت إلى نتائج عامة وخاصة. النتائج العامة يمكن أن ألخصها في أنها أزالت الدهشة والحيرة التي كانت تلف المعربين. ففعلا كانت المناهج الاجتماعية والايديولوجية والتاريخية هي السائدة. لكن المنهج السيميائي كان مقتصرا على الأدب الفرنسي بصفة خاصة. فهذا الكتاب أدى إلى نشوء حركة يمكن أن تنعت بأنها مزدهرة. إذ ظهرت كتب، وبدأت تترجم أبحاث في السيميائيات وما يتصل بها. أما النتائج الخاصة، فهي تبعا لما لقيته من التشجيع اني بدأت أشتغل بكيفية منظمة أكثر، وتفهم أكثر لما أقرأ، حتى أكون بقدر الامكان في المستوى الذي يرغب فيه القارىء.

* هل يمكن أن نقول إن «في سيمياء الشعر» كان بداية اكتشاف لمنهجية تجسدت في الكتاب الثاني تحليل الخطاب الشعري ؟

إذا ما أردنا أن نحقب المسار الذي سرت فيه، يمكن تحقيبه إلى ثلاث حقب أساسية :

1. أطروحة الدولة وكتاب «سيمياء الشعر القديم».
2. «تحليل الخطاب الشعري».
3. «دينامية النص» و «مجهول البيان».

فالحقبة الأولى حاولت أن تقترب من هذه المناهج الحديثة، ولكن في حياء وحشمة. وكل همها كانت ترغب في تجنب الأخطاء الفاحشة. ثم بعد الاطلاع على كثير من المناهج في البحث السيميائي، بدأ يتبين أن ليس هناك منهجية معصومة عن الخطأ، أو منهاجية جامعة مانعة تصلح لدراسة كل النصوص. فمن خلال هذا الاطلاع، تبين أن كثيرا من الظواهر الأدبية تبقى متأبية عن المنهاج السيميائي، وإن اجتهد أصحابه في جعله شاملا (أقصد غريماس أساسا). وبعد أن تبين لي محدودية أي منهج أو نظرية، جاءت مرحلة تحليل الخطاب محاولة للقيام بتوليف الاشكالية التي أريد حلها. وما أريد حله. هو أن لي نصا شعريا قديما طويلا نسبيا. هذا النص له خصوصيات معينة، إذ فيه بعض ما يطلق عليه اسم شعر، وكثير منه هو مجرد نظم. ثم بالنظر إلى السياق الذي أنتج فيه هذا النص، راعى بنية النص، ولكنه أعاد الاعتبار إلى صاحب النص، وإلى خارج النص. فبنية النص قوربت بالأصوات وبالتركيب وبالمعنى، ولكن شخصية الشاعر التفت إليها بالرمزية الصوتية، وإلى حد ما بالأفعال الكلامية. وأما خارج النص فتكفل به مفهوم المقصدية. فبالنسبة للبنيوي الذي لا يهتم إلا بالبنية وحدها، لا يتحدث عن الرمزية كما أنه ينظر إلى المقصدية باعتبارها مغالطة، وأنها ترجع بنا إلى التحليل النفسي بكيفية مغلفة. كما أن هناك استثمارا لبعض المفاهيم التفكيكية وإن لم أكن قد أشرت إلى ذلك في المقدمة. وعدم الاشارة أدى إلى سوء تفاهيم بين ما يقصد إليه الكتاب وبعض القراء. فاستثمار بعض المبادىء التفكيكية، يتجلى في تفكيك أسماء الأعلام. وعندما نقول التفكيفية نقول ما بعد البنيوية ــ فالكتاب كما نرى هو توليف قدلا يرضي المنظر الوضعي الذي يرى عدم صحة اختزال النظريات وإدخال بعضها في بعضها. ولكن بالنسبة لمن يقول بتداخل النظريات بناء على شروط معينة يمكن أن يرحب بهذا العمل. ومهما يكن الأمر فمحاكمة هذا التوليف ينبغي أن ينظر إليه في مدى حله للمشكل المطروح وهو تحليل قصيدة ابن عبدون وتبيان دلالتها.

* هل من الضروري أن يضطلع الباحث بالجواب عن جميع الأسئلة التي يطرحها النص الأدبي ؟ ولا سيما في غياب تكامل معرفي على صعيد ثقافتنا ؟

في الحقيقة كثيرا ما وجه النقد التالي إلى كتاب تحليل الخطاب الشعري. والنقد هو أن التنظير أغنى من التحليل ولكنني أنظر إلى المسألة بكيفية أخرى فعلا إن التنظير في التحليل الشعري أوسع ولكنه أيضا لا يستوفي جميع القضايا التي يطرحها النص. فهو أوفى من جهة ومختزل من جهة أخرى من حيث إن القصيدة يمكن القول عنها إنها مجرد نظم لأحداث سياسية. لذلك كانت فكرة التناص تهيمن علي لأنها فعلا تتفاعل مع كتب التاريخ. ولكنه كتاب مختزل لأنه لم ينظر إلى الفضاء الشعري. ولم يتحدث عنه إلا في جمل قليلة في حين هناك نصوص معاصرة لا يمكن مقاربتها إلا بمقارنة فضاءاتها ـــ معنى ذلك هو أن نوع الاشكال هو الذي يحدد طريقه معالجته. فحين يكون عندي نص معاصر كليغرافي يشغل الفضاء ويكون همي الأساسي هو التنظير لهذا الفضاء.

نرجع إلى السؤال : النص الشعري يمكن أن يشتغل فيه الانسان طول حياته ولا يمكن أن يجيب إجابات قاطعة نظرا لتعقد الدراسات التي ينبغي أن يلم بها. فلنأخذ مسألة الفضاء ـــ أيضا ـــ بالنسبة للأديب المحض قد يفلح بناء على تنظيرات معينة في كشف بنية النص، لكنه لا يتأتى له الاجادة إلا إذا كان ملما بالفنون التشكيلية. مسألة الايقاع أيضا لا يمكن أن تحل بجدية إلا إذا كان ملما بالموسيقى ولا يمكن أن يفهم ظاهرة التشكيل الشعري إلا إذا نظر إليه في علاقته بالسينما. على هذا الأساس فشخص بمفرده مهما أوتي من جلد وصبر على القراءة ومهما أوتي من نباهة وحدة في الذهن لا يمكن له أن يقدم «نظرية» متكاملة لدراسة الخطاب الشعري، هذا من زاوية لكن هناك زاوية أخرى، وهي ليس مشروطا على كل نظرية أن تجيب عن كل اشكاليات يطرحها النص يكفي أن تجيب عن نقطة محددة ولآخر أن يجيب عن نقطة أخرى أو يقترح نظرية مغايرة ... فعلى هذا الأساس، المهم هو أن تكون أعمالنا قادرة على تسليط بعض الأضواء على الزوايا المعتمة التي لم تضأ من قبل. وإذا ذهبنا إلى أبعد. قد تعترضنا صعوبات كثيرة جدا مثل عدم التراكم المعرفي والتطور المعرفي العضوي. وما هو متراكم عندنا، بشعور أو بلا شعور منا، هو شتات من الثقافة التقليدية فما يهيمن علينا الآن هو نبذ مما النقد العباسي ونبذ من تركه رواد مثل طه حسين، ثم عامل آخر هو عدم انسجام جماعة معينة على أطروحة معينة، ثم ليس عندنا ثقافة معاصرة حقيقية تعبر عن انشغالات راهنة تربط علاقات وطيدة بيننا وبين ماجريات العالم المعاصر.

* وماذا عن المرحلة الثالثة ؟

تحاول أن تندرج ضمن ما يسمى بالسيميائيات العامة ؛ أي البحث في القوانين التي تحكم الظواهر. لذلك وقع التركيز على مفهوم الدينامية. فهذا المفهوم بناء على وجهة نظر معينة هو الذي يحكم نمو النصوص وتشعباتها مهما كان جنسها باعتماد على أوليات معروفة مثل التناقض والتضاد وشبه التضاد والتداخل ... كما أنها حاولت أن تستخلص ثوابت يدور عليها أي نص وبخاصة النصوص التي تنتمي إلى الأجناس البسيطة ؛ هذه الثوابت هي المحافظة على الحياة، والجنس، والميل إلى المغيبات، وبطبيعة الحال فإن هذه الثوابت مستقاة من ممارسة خاصة لنصوص خاصة (مثل كرامات الصوفية والأساطير ...) كذلك مراعاة مقتضيات أحوال الخطاب أي المتكلم والمخاطب والظروف والشروط التي يتداول فيها الخطاب على أن هذه المرحلة تتغيى غايات أخرى يمكن إجمالها فيما يلي :

إعادة النظر في البيان وإعادة النظر هنا تهتم أساسا بالبيان العربي. وبكيفية أقل أساسية بالبيان الغربي إذ ما هو متداول ومعروف الآن هو الاهتمام بالاستعارة في الكلمة أو الجملة ولكنه لم يطرح بعد،

بكيفية جدية، الاستعارة النصية. وأعتقد أن الكرامة الصوفية والمنقبة والأمثال القرآنية والحديثية والأقصوصات المعاصرة ليست إلا إستعارات نصية، وبناء على هذا المنظور، فما تركه القدماء في هذا الميدان لا يفيد في حل إشكالات هذه النصوص وتبيان معانيها ودلالته. على أن هذه المرحلة تقتضي مرحلة أخرى وهي التأويل كيف يمكن تأويل الرموز التي نجدها في مثل هذه النصوص ؟ هل هناك دلالات جوهرية غير متغيرة أم ليس هناك دلالة قارة وإنما السياق هو الذي يعطي للمفاهيم دلالتها ودورها، ما هي حدود التأويل، ما هي مقاييسه ؟ أم ليس هناك مقاييس، وإنما المهم هو متعة النص ؟ وإذا ما اختير اتجاه تأويلي معين. فعلى أي أساس اختير ؟ ما علاقته بالمرحلة الحاضرة التي نعيشها ؟

هذه أسئلة قد يجيب عن بعضها بعض الفقر في هذه المرحلة الثالثة. بالاضافة إلى هذا هناك مسائل أخرى في هذه المرحلة، مثل دور الاستعارة في المعرفة. فهل الاستعارة تلعب الدور الذي يلعبه القياس الفقهي ؟ تحاول هذه المرحلة أن تثبت دورا معرفيا للقياس الفقهي بعكس ما يراه بعض الباحثين، على أن هناك تفرقة بين المعرفة القياسية الحقيقية والتفكير بالمشابهة، فهذا التفكير بالمشابهة يؤدي بطبيعة الحال إلى معرفة زائفة ولكن يمكن التساؤل : التحليل السيميائي في أي مجال يدخل ؟ هل في المعرفة القياسية المضبوطة أو في المعرفة الزائفة، إن الكثير من التأويلات المعاصرة تدخل ضمن هذا الاطار الأخير.

* في الوضع الثقافي الراهن يلاحظ وجود التباس شديد يساهم فيه عدد منه الدارسين والكتاب. فهناك من يمارس الدراسة الأدبية متوهما أنه يمارس النقد. وهناك من يمارس النقد ويدعي العلمية والمنهجية. هل للأستاذ محمد مفتاح صيغة لحل هذا الالتباس ؟ بمعنى هل الدراسة الأدبية عنده تجاوز للنقد، أو هي تصحيح له وإعادة بناء ؟

بدون دخول في التفرقة بين الفهم والتأويل والنقد، سأعرض المسألة بحسب وجهة نظري الخاصة، وبحسب تجربتي. فبالنسبة لي، يمكن أن أنظر إلى النقد بمعنيين، معنى عام غير متعارف عليه، ومعنى خاص هو المتعارف عليه. بالنسبة للمعنى اللا متعارف عليه، يمكن أن ينظر إلى بعض مشاهير المفكرين بالمغرب باعتبارهم «نقادا»، وهناك مستوى أقل عمومية من هذا، وهو ما يمكن أن يدعى المؤوِّل لأنه يهتم بالتحليل وبإعطاء الدلالة أكثر من اهتمامه بالتقويم. وفي هذا الصدد يمكن إدخال عدة باحثين من بينهم عبد ربه. فأنا لا أعتبر نفسي ناقدا، وإنما يطلق علي باحث أو مؤوِّل أو دارس. فقد تنوع نشاطي بدراستي الخطاب الصوفي والخطاب الديني. ويمكن أن نصطلح على هذين المستويين : المستوى الأول والثاني بالنقد العام كما أشرت أما المعنى المتعارف عليه وهو النقد، وفي هذا الصدد يمكن إدخال أغلب الممارسات النقدية الموجودة، على أنه يجب التنبيه إلا أن أكثر القراء يطلقون اسم النقد وهم مسيرون بحمولة المفهوم كما تلقي من لدن العصور القديمة، وكما أشاع هذا المفهوم بعض الدراسات التي كتبها الرواد (طه حسين ـــ العقاد ...). ومعنى هذا أن النقد يمارس عمله خارج إطار فلسفي أو نظري معين. فهو ليس إلا مجرد واسطة بين النص والقارىء. وهذا المفهوم الواسطي هو الذي يهيمن على التفكير السائد. وعلى هذا الأساس فنحن بين طرفين، وإن شئنا بين ثلاثة أطراف : النقد اللا متعارف عليه وخصوصا من يسعى منه إلى دراسته النصوص الأدبية، قد يكون الملائم للمرحلة التي نعيشها لسيره مع الحركة التاريخية التأويلية. فالتأويل أو النقد ينبع دائما من تيارات فلسفية هي استجابة لظروف معينة، أو إرهاص بها. فالمؤول أو الناقد هو مفكر شمولي، وليس مجرد واسطة، فقد يكون رائد السياسي والمفكر الايديولوجي. أما الطرف الثالث فهو الذي يمكن

أن يزاوج بين الأطروحات التأويلية العامة وبين الانتاج ومن يستهلكه. وهذا الطرف هو مزيج ضروري بين الطرفين. فهو حين يمارس التنظير يمارسه ضمن إشكالية فلسفية ومنهجية معينة، وهو في نفس الوقت يقوم بتقويم ضمني في الموضوع المبحوث فيه. أما الطرف الثالث فهو ما يمكن أن يطلق عليه اسم النقد المتعارف بشعور منا أو بدون شعور ويقوم فيه الناقد بدور الوسيط. وفي نظري أن هذا النوع من النقد يجب أن يشجع لأنه يسهم في إشاعة الأعمال الأدبية بين المتلقين.

وإذن فالعلاقة بين الأطراف هي علاقة عموم بخصوص. كل مؤول ناقد، وليس كل ناقد بمؤول.

* من الممكن القول على مستوى الاستراتيجي أن الناقد المؤول والدارس لا يتأتى له أن ينجز مشروعه بصورة كاملة إلا إذا كانت النصوص التي يعمل عليها تستجيب للاشكالات المتحكمة في الوضع العام المحيط بعملية التأويل والنقد.

سأقوم بعملية مقايسة بين ما قلته في النقد وما سأقوله في ميدان الابداع. يمكن ملاحظة إيجابيات كثيرة في المرحلة التأويلية والنقدية التي نعيشها ولكن هناك سلبيات منها التمرينية والغوغائية واللا تاريخانية. إن هذه الفئات لعلها نفسها تتحكم في الابداع المغربي. فهناك تمرينية وهناك غوغائية ولا تاريخانية. ومعنى هذا أن النصوص الابتداعية الحقيقية قليلة جدا، فإذا ما أخذنا النوع الأول لاجراء مقاربة عليه بناء على منهجية معينة، فإنه حينئذ، نكون ندرس أدونيس أو غيره من الشعراء المشارقة بل يمكن نقل تلك الدراسة وإلصاقها بقصيدة لأدونيس فتصير معبرة عنها أكثر من النص المغربي. أما النوع الثاني فالمؤوّل والناقد يجب أن يتخلص مبدئيا عن الخلفية المنطلق فيها وسيستضيف النص ويعيش معه حتى يسلس له القياد، وحينئذ يمكن أن يقوم بعملية توليف بين الاحساسات الخام التي ترسبت لديه من القراءة وإعادتها، والجهاز المفاهيمي الذي يريد أن يقارب على ضوئه. وبهذا يمكن إدراك خصوصية النصوص المغربية، وخصوصية كل نص. وبطبيعة الحال فإن في الأمر إشكالا يناقش وهو هل يمكن للمتلقى أن يتخلى نهائيا عن مخزونه النظري أو لا يستطيع ؟ فإذا لم يستطع فقد تكون الدراسة مجرد تبرير لتمرير اطروحات نظرية. ولكن الذي يجب الالحاح عليه هو الاهتمام الجدي بخصوصية الموضوع المقارب، فهو الذي يجب أن يحدد الاطار النظري وليس العكس. وفي تصورنا أن لدى المبدعين المغاربة نصوصا تستحق أن يبذل فيها مجهود للكشف عن معانيها ودلالاتها. غير أن تناول النصوص المغربية قد يطرح بعض الحساسيات إذ نجد مبدعين زاوجوا بين التأويل والنقد والابداع وبعضهم مؤهل لأن يزاوج، ولكن البعض الآخر ليس له هذا التأهيل إذ بدأ بعض التناقض يظهر في ممارسته. فهو مبدع حداثي، ولكنه مؤوّل أو ناقد تقليدي. ومهما يكن فأعتقد أن الابداع المغربي يجب أن يحظى بالأولوية لصياغة حساسية جمالية مغربية تعضد وترسخ البناء الايديولوجي العام.

* الحوار معك ممتع ويترك الباب منفتحا أمام أسئلة أخرى. لكن نحب أن تتفضل بوضع خاتمة له …

أشكر مجلة «آفـاق» لهذه الفرصة التي أتاحتها لي للحديث عن مسائل عامة تعبر عن بعض الأفكار التي أومن بها وأمارس عملي على ضوئها. وهذه السنة الحميدة التي سنها اتحاد الكتاب يجب أن تشجع وأن يذهب فيها بعيدا لصياغة ذاكرة مغربية جماعية، قد يستفيد منها الجيل الصاعد.

* صدرت للأستاذ محمد مفتاح عدة أعمال إلى جانب مساهماته الكثيرة المنشورة في المجلات، منها كتاب في سيمياء الشعر القديم 1982
وتحليل الخطاب الشعري : 1985
دينامية النص : 1987
مجهول البيان : 1990

وقد نال الأستاذ محمد مفتاح جائزة المغرب عن كتابه دينامية النص (1987) وجائزة صدام للدراسات الأدبية (1989).

ذاكرة

المسامرة المسماة

بحديقة التعريس في بعض وصف ضَخامة باريس
أو
بالغصون الكاسية بأزهار وصف الديار الباريسية

وهي كراسة بديعة في وصف باريس أملاها في المسامرة الأولى التي جُعلت بفاس بالمدرسة الثانوية الوزير **عبد الله الفاسي الفهري**

أعدها للنشر وقدم لها : سعيد علوش

تقديم يتقدمنا : المسامرة وفضاء الآخر

تعمدنا إطلاق هذا العنوان على الرحلة التي قام بها عبد الله الفاسي إلى باريس (1909). فالنص في الأصل رحلة، إلا أن مؤلفها حاول الجمع فيها بين نوعين أدبيين هما (الرحلة ــ المسامرة) أو (الرحلة ــ المحاضرة) ــ بتعبيرنا الحالي

كانت هذه المسامرة أول حلقة قدمت ضمن سلسلة المسامرات التي عرفتها ثانوية المولى ادريس، سنة (1915)، إلا أن تاريخ طبعها لم يتم في نفس السنة، بل في السنة الموالية (1916)، تحت عنوان :

«حديقة التعريس في بعض وصف ضخامة باريس
أو
الغصون الكاسية بأزهار وصف الديار الباريسية»

وعلى الرغم من أن هذه الرحلة سبقت برحلات عديدة، إلا أن أهمية المسامرة التي نحن بصددها، تتمثل في المنعطف الذي يمزج بين الرحلة والمحاضرة من جهة، وفي تحول الأسلوب الكتابي فيها بالنسبة لمعاصري المؤلف أمثال محمد العبادي ومحمد غريط ومحمد بن محمد البكاري من جهة اخرى، فبموازنة بسيطة بين هؤلاء وأسلوب عبد الله الفاسي، ندرك أهمية الانتقال من كتابة إلى كتابة،

وهو الشيء الذي يمكن أن يساعدنا على إدراك تاريخ الأفكار، وهو مشروع مؤجل إلى مرحلة لاحقة يقول محمد بن محمد البكاري مُقدما المسامرة إلى القراء :

«حمدا لمن أرشدنا بنجوم الهداية، الحائزين قصب السبق بداية ونهاية، فتجولوا بعقولهم وأقدامهم في أنحاء المعمور، واقتطفوا أزاهر تبقى أنوارها مدى الدهور، نحمده على أن فجر من علومهم علوما في كل المشاهد، يهتدي بنبراسها وسنائها الغالب والشاهد (...) وبعد فقد تم بعون الله طبع هذه المسامرة الأنيقة : ذات البدائع الرقيقة والمباحث العتيقة، والمحاسن الرشيقة، والأسلوب الرائق العجيب، الذي يعشقه كل لبيب وأديب.

مسامرة لها وقع عظيم على قلب الأريب الألمعي
تناثر نورها بين البرايا وأشرق نورها عن كل شيء

قد اشتملت على فوائد فرائد، ومقاصد أو ابد، عذب شربها ومبناها، ورق لفظها ومعناها، تجلت بها باريس في أبهى لباس، وتصورت صورة صحيحة القياس، وتحقق الكل بما لها من الضخامة والأبهة والكرامة والصيت الذائع المشهور، بين أفراد الجمهور احي بها ناحتها حفظه الله نادي المسامرة، وبين طرق المذاكرة، والمباحثة والمناظرة، والخطابة والمخابرة، والمساجلة والمحاورة، والمكاملة والمسايرة، وفتح باب التعارف الذي كان قبل بائدا، وقلد جيده حللا وقلائدا، فللّه درُّه من خطيب مصيب، استحق المفاخر بالفرض والتعصيب...»

ورغم طول الشاهد، فقد تعمدنا تقديمه لغايتين :

1. الأولى إبراز وجهة نظر معاصر لصاحب المسامرة.
2. الثانية لتمكين المهتم من إنجاز موازنة بين الأسلوبين.

وفي نفس الاطار ندرج نوعا من التقريظ للمسامرة، قام به محمد المفضل غريط بأسلوب لم يتخلص من الملامح الأندلسية المتأخرة. يقول :

«الحمد لله الذي حبب لكل همة مالم ترض عنه بديلا، وسهل لها إليه طريقا واضحا وسبيلا، وشوق ارفع الهمم إلى الرقي لمناط المعالي والمعارف : فانقطع تشوفها إلى منال المطالب والمطارف، فاكتسب ملكة عالية وفكرا نبيلا، وجعل الأدب لابواب المقاصد مفتاحا، وبابا لمن اراد في ميدان المسامرة والمساجلة كفاحا، وصدفا لجواهر المعاني، وروحا يحرك من الأريحيات الكريمة ما لا تحركه المثالث والمثاني.

(...) أما بعد (...) فمن أنفس ما حليت به أجياد المسامرة، وأبهى ما جليت به أكواب المحاضرة، المسامرة المسماة بالغصون الكاسية بأزهار وصف البلاد الباريسية.

مسامرة لوان بعض فصولها يمر على الغصن العري لاورقا
بما قد حوت من كل معنى كأنه جمان على تلك الصحيفة أشرقا

التي احرزت القدح المعلى : والمدح الذي لا يزال يتلى، الجامعة ما يطرب تعداده، ويجلوا تكريره وترداده. مما أبرزت لك البلاد على مراة التخيلات في صورة، عليها أوصاف الحسن مقصورة، وترك الأسماع لحسنها عاشقة والأرواح لأرجها من رياحين الأوراق ناشقة».

ولاستكمال الصورة نورد شهادة ثالثة عن المسامرة، وهي لمحمد العبادي، الذي يقدم بدوره نوعا من التقريظ للمسامرة كالتالي :

«الحمد لله المنفرد بإبداع العجائب واستنتاج المطالب المفيض أشعة الأنوار على من جاب الأرض وحنكته التجارب الجاعل في التنقل لأهل الاعتبار مآرب. اما بعد فقد ساعدتنا الأقدار بحضور المسامرة الرائقة العذبة الفائقة، الصادرة من نادرة الزمان وواسطة عقد الجمان، المثل السائر، كعبة كل أديب وشاعر، الفقيه العلامة (...) فكانت في خصوصية مدينة باريس، التي هي خزانة الكتب والمعارف والعلوم، وصاحبة الآثار والبناءات المنبئة عن أصالة الحلوم، اتى فيها ورب الكعبة بما لم ينسج فكر على منواله، ولم تسمح قريحة بمثاله. فماشئت من تبيين عبارات، ولطيف اشارات، فكانت من مفاخر بني الأقلام، ونفائس جهابذة السفراء الأعلام».

ولان دور الوسيط، ينحصر في اعطاء الكلمة للذاكرة التاريخية، فإننا نقترح تقديم المسامرة من زواية ثانية، أي من منظور شعري، فقد حظيت هذه الكتابة من نفس الناثرين السابقين بقصائد، نقدمها هنا، ملتزمين نفس الترتيب، لأن الشاعر هنا هو نفسه الناثر في السابق.

يقول محمد بن محمد البكاري :

«متع لحاظك في بديع مسامره   سارت بها الأمثال حقا سائره
راقت وفاقت غيرها فلذا غدت   غراء ترفل في الثياب الفاخره
لله در مهذب قد صاغها   وأتى بها تجلو العقول الساحره
فاذا سعيت لان تحقق بعضها   فانظر إلى هذى الغصون الناضره
تجد البلاغة والفصاحة والرشاقة   والنباهة والملاحة ظاهره»

ولمحمد بن المفضل في نفس المسامرة :

نزّه جفونك في الغصون الكاسية   واغنم سرورك بالمدام الكاسية
واقطف ثمار الأنس من روح البها   في روضة وردية أو آسية
هي خطبة جرت ذيول فخامة   اذ حاكها ذو فكرة ايا سية
جاءت بكل نفيسة ويتيمة   عن بلدة تذكي العقول الناسية
أرض يغار البدر من أضوائها   لما يرى تلك النجوم الماسية»

ويجاري محمد العبادي سابقيه في تقريظ المسامرة قائلا :

«أهذا نسيم المسك أم نفحة الشعر   أم الخال في خد الحبيب بدا يغري
أم الشمس في الاشراق قد فاض نورها   أم الغيث عم الأرض في زمن القفر
بلى ان صنو المجد قام مسامرا   يشنف اسماع الا ماثل بالدر
فابدع في وصف لبارس كاشف   لها عن سنافضل يجل عن الحصر
بلفظ كعذب الماء أو جز آخذ   بلب ذوي الاذواق والنظم والنثر» .

ويظهر أن سلطة الشعر تظل مستمرة، إذا لم نقل مهيمنة، رغم نزوع ضرورة النوع إلى النثر، لأننا نلاحظ حضور الشعر عند عبد الله الفاسي في المسامرة، وضمن نصها الأساسي، وانتهائه أيضا بقصيدة، ونفس الشيء يحدث مع البكاري وغريط والعبادي، الذين لا يكتفون بالتقديم النثري للمسامرة بل يترجمون ذلك إلى شعر ـــ إن لم نقل أنهم ترجموا الشعر إلى نثر ـــ يدخل هذا النص ـــ نص المسامرة ـــ في إطار ما قبل ـــ الترجمة، أو ما يطلق عليه (دنيال هنري باجو)

(الصورلوجيا) : أي الصورة التي يكونها شعب عن شعب آخر، وهي صورة خاطئة عادة، لأن إقامة عبد الله الفاسي في باريز لم تطل، على غرار إقامة رفاعة رافع الطهطاوي أو بيرم التونسي ولكنها استطاعت التقاط مظاهر حضارية وثقافية عامة كان حظ الأدب فيها لا يتعدى أسلوب الكتابة، وإن وقعت الاشارة إلى المكتبة الوطنية وبعض الأعلام الفرنسيين، فالتركيز يقع على باريس أساسا.

لقد كان عبد الله الفاسي وزيرا، استطاع ان يخلف لنا نصا أدبيا جيدا ـــ قد يكون حافزا لوزراء عصرنا على استرجاع حق من حقوقهم ـــ ، هذا النص الذي استطاع تقديم إرهاصات عن حداثة بطيئة، لكنها كانت تتقدم نحونا بخطوات أكيدة.

هكذا نفسح مكانا للأموات، علهم يمدوننا بالنستة خارج التصنيفات والألوان، ونحن نعرف ـــ سلفا ـــ أنه في غير إمكانهم إفساح مجال لنا نحن الأحياء في عالمهم. إننا نأتي بهم إلى حاضرنا، لكنهم سيعجزون عن دعوتنا إلى ماضيهم.

ترى لو عاد عبد الله الفاسي إلى زيارة باريس في الذكرى المئوية، هل كان سيتعرف على باريس 1909 ؟ أو يعلن براءته من كتابة رحلة (حديقة التعريس في بعض وصف ضخامة باريس) ؟ مرت ثمانية عقود على الرحلة، وتكون لنا البعد المعرفي والزمني اللازم، لاستعادة ملامح خطواتنا الأولى، ونحن الآن في سنة 1989. فهل تغير حكينا في رحلاتنا ؟ كيف يحكي المعاصرون رحلاتهم إلى باريس ؟

يظهر أن حكينا لا يلغى حكي عبد الله الفاسي، في جوهره الحضاري والنهضوي. وما علينا الا ترديد :

«مات الأموات، عاش الأموات»

الربـاط في 89/7/19

نـص المسامـرة :

«حمدا لمن جعل السير في الأرض للتفكير والاعتبار، دليلا على وحدانيته ؛ والتدبر في عجائب مصنوعاته والاستبصار، شاهدا كبيرا على عظيم قدرته وباهر حكمته. ونصلي ونسلم على سيدنا محمد المبعوث بالدلائل القوية والبراهين الواضحة الجلية. وعلى آله وصحبه المنابرين والمسامرين على ما يوصل لإرضائه وقربه. أيها السادة :

إني لا أحتاج أن أعرفكم بأهمية المسامرات الليلية، وما يتلى فيها من رقائق الخطب والأشعار بلهجة حارة سنية، وما ينتج على ذلك من الفوائد العامة والخاصة زيادة على الاجتماع والتعارف الذي هو عنوان الائتلاف، توافق الأفكار السالمة من التعصب والاعتساف. مع إيقاد القريحة في مضمار الخطابة والمساجلة، وانبعاث النفوس الكريمة إلى بلوغ الحظ. في ميادين المكافحة القلمية والمراسلة، مما كان للأمم السالفة من العرب وغيرهم فيه الصيت الذي طار كل مطار، ودونوه في كتبهم تخليدا لتلك المفاخر والآثار. فإني قد تركت هذا المرمى لبعض أصدقائي الحاضرين ليشنف المسامع في مسامرة أخرى بما يتعلق بذلك.

ومن أجل هذا كان المقصد والغرض أن أملي على حضراتكم ما شاهدته رؤيا العين من غير شك ولا نَيْن مما يتعلق بمدينة باريس وما أدراك ما باريس، وذلك حين وفودي عليها بصفة سفير رسمي أواخر سنة 1909 مسيحي بعدما طالت إقامتين بها سبعة عشر شهرا، وشهدت مشاهدها العظيمة، وقصورها الشامخة الفخيمة، وشوارعها الفسيحة الأنيقة، وأبنيتها الضخمة العتيقة، وأخلاق رجالها

الكرام، وقيامهم بالشؤون أتم قيام، مما لايمكنني أن آتي لكم في هذه المسامرة إلا ببعضه، لأنه يستدعي مجلدا كبيرا. ولكن ما لا يمكن كله لا يترك بعضه أو جله.

ولذلك نقول هذه المدينة يسميها السادات الفرنسويون بَارِي بالباء أعني الفارسية التي تلفظ بين الفاء والباء ويكتبونها بالسين. نعم، لا يصرح بالسين نطقا كما هي عادتهم في بعض الحروف وخصوصا حرف السين في آخر بعض الكلمات، والأوفق كتابتها بالسين وإن اشتهر على ألْسِنَة غير أهلها قراءتها بالزاي، ولعل ذلك إنما نشأ من أن السين في اللغة الفرنسوية قد تقرأ زايا في بعض الأحيان ببعض شروط مفقودة هنا إلا في حال النسبة، فإن النسبة عند أهلها بارزيا في قاله الطهطاوي. ثم إن هذه المدينة العظيمة أشهر من أن تعرف، فقد ألَّف القدماء في التعريف بها على اختلاف لغاتهم التآليف الجامعة لاستقصاء حدودها وتتبع فصولها وأحوالها مع أحوال ملوكها قبل الجمهورية وبعدها بمالا مزيد عليه كتآليف نظم اللآلي في السلوك فيمن حكم فرانسا من الملوك وغيره وما زالت التآليف في موضوعاتها الحسنة تتجدد بتجدد الأعصار والأزمان بحسب ما يزاد فيها كل وقت من الترقيات والتنظيمات والاختراعات مما دل على عظيم هممهم ورقيهم مع الوحدة والجامعة القلبية التي أسست عليها مبادئ حكومتهم الجمهورية كما هو مقرر في محله فإذا رمت المدينة والحضارة العالية فيها بباريس بل منها تفجرت ينابيع العلوم والمعارف العصرية بسائر الأصقاع فقلما تجد متخرجا في علم من العلوم المذكورة إلا من كلياتها ومدارسها استفاد، والناس بهذا الصدد يشدون الراحلة والزاد ولله در الشيخ برم من رحلة حيث قال باريز هي نزهة الدنيا وبستان العالم الأرضي وأعجوبة الزمن وهي أنموذج لغرائب مصنوعات البشر وحق للفرنساويين التفاخر بها ومباهاة الأمم بمحاسنها وجمالها وغناها ومعارفها ومصانعها فهما فكرت في إحدى هذه الا وقلت ان القوم قد انحصرت أعمالهم فيها ثم إذا التفت إلى الأخرى تقول مثل ذلك. وهكذا فاقت على غيرها باجتماع الكل فيها وصدق عليها المثل السائر كل الصيد في جوف الفرا. ولو أراد الكاتب الاستقصاء في كل طرف مما احتوت عليه لضاقت عنه المجلدات. واضطر إلى الاكتفاء بالاشارات. وبالجملة فالواقف عليها يزداد يقينا في العلم بقدرة الخالق تبارك وتعالى وإن أحوال الآخرة فوق عقولنا ولقد وصفها بعض الأدباء الاجلة من أكابر العلماء الذين وصلوا إليها في الإبان الذي كنا بها وقد توافقنا معه في عدة مشاهدات وأنقال حيث قال مخاطبا لها عند زيارتها يا باريس يا معهد المعارف والصناعات بما أنشأته من مجامعك العلمية. ومدارسك الجامعة والكلية ومجالسك العامية والخاصية وجمعياتك ونقاباتك لخدمة المدنية والانسانية ودور تمثيلك ومعاهد أنسك وسماعك ومتاحفك وحدائقك ومكاتبك ومعارضك وكل ما أبدعته أفكار ابنائك يا ملقنة الخلق معني الاخاء والحرية والمساواة ليتعاشروا بالمعروف ويقوم نظام اجتماعهم على تبادل المنافع حتى لا يبقى تمييز في الحقوق والواجبات بين المختلفين في الموالد الوديانات. وقطعت التفاضل إلا بالأعمال الصالحة. والأحلام الراجحة. سننت للغرب التضامن والتكافل والعطف على البائسين والمساكين: والرفق بالضعفاء والعاجزين. والاخذ بأيدي المقهورين والعاثرين والانتصار للمظلومين من الآدميين، ومن جملة أوصافه العجيبة خطابا لها لست أنت اليوم عاصمة مائة مليون من البشر أربعون في أرضك وستون في المستعمرات بل أنت بما فيك من المزايا عاصمة معظم الخافقين لأسباب هنائك وصفائك. ونعيمك ونعمائك. وتفردك من بين العواصم بسلامة الذوق ونفاسة الابداع ووفرة العلماء والباحثين : والكاتبين والشاعرين. يا بلد ديكارت وكونت وروسوا وفولتين وديدروا وسيمون مونتسكيوا وهوغوا وباسكال ورنان ومات أضرابهم ممن بذلوا حياتهم في جسن خدمتك فلم تنس أفضالهم عليك بعد مماتهم إلى آخر أوصافه العجيبة ولقد صدق وأجاد. ولا ينبئك مثل خبير شاهد واستفاد،

سادتي،

هذا الرحال الشيخ بيرم وناهيكم به علما ودراية ومشاركة فقد جاب الأقطار واستوعب المدن والامصار، قال ما سطره في رحلته الثانية لباريس سنة 1296 فماذا عسى أن نقول اليوم حيث زاد

ذلك على ما شاهده بكثير مما شاهدناه ورأيناه فما أشد إصابة من سمى كتابه المتعلق بها المدون أخيرا الدنيا في باريز :

(ابن الكرام الا تدنوا فتبصر ما   قد حدثوك فما راء كمن سمعا)

كانت باريس كما ذكره جماعة من المؤرخين تدعى قبل الميلاد لوكتيس فكبرت لوكتيس هذه شيئا فشيئا على شاطئ نهر السين فاتخذها كولوفس في القرن التاسع مقر ملكه ولما جاء فيليب أوجست زادها تحسينا وتنميقا وفي القرن السابع عشر حذا حذوه لويس الرابع عشر فملأها مباني فخيمة ثم مازالت فطاحل ملوك فرنسا ورؤساء جمهوريتها يسارعون إلى ما يرقيها من سائر الجهات إلى أن أصبحت بهجة للناظرين، ومطمح آمال الراغبين. لا حضارة توازنها ولا عاصمة تساويها. تبلغ مساحتها سبعة آلاف وثمانمائة هكتار وهكتارين والهكتار الواحد هو عبارة عن عشرة آلاف ميترة مربعة ويبلغ محيطها 36 كيلومتر منقسمة إلى أقسام كل قسم له إدارة بلدية تخصه ويرجع الكل إلى الادارة الكبرى بالمجلس البلدي وهي مائلة إلى الشمال من المملكة وطولها من الشرق إلى الغرب نحو 12 كيلومتر وعرضها من الشمال إلى الجنوب نحو سبعة كيلومترات وأكثرها سهلي لكنها مرتفعة في الجنوب الشرقي حيث الجبال العالية وترى من الأكمات كأنها سماء زينت بالكواكب لشدة الأضواء ولها سبعون بابا ومنفذا منها أبواب سبعة وخمسون وتسعة طرق للسكة الحديدية وطريقان لمجرى السين وطريقان لترعة سان ديني وأورك وعدد سكانها بحسب الإحصاءات الأخيرة ذلك الوقت نحو الثلاثة ملايين نسمة وتضاء باريز في الليل بنحو إثنين وخمسين ألفا وثلاثمائة وثلاثة عشر مصباحا ضوء الغاز (هكذا 52313) ومصباحا كهربائيا بنحو خمس عشرة مائة مصباح وخمسة وسبعين مصباحا (هكذا 1575) مصباح كل واحد يوازي من الشمع عشر شمعات إلى غير ذلك من الجسور والأزقة والأرصفة والقرى والأشجار اليانعة الممتدة على طول مائتين وسبعين ألفا وثلاثمائة وثلاثة وستين مترا (هكذا 270363) مع المقاعد المعدة لجلوس الناس في الطرق والشوارع والساحات والحدائق التي تزيد على الثمانية آلاف زيادة على العربات والاتوموبيلات والسكك الحديدية المتصلة بها التي تحمل 31 مليونا ويركب من محطاتها الكبرى وعددها 6 ما يزيد على 77 مليونا ذهابا وايابا وغير ذلك مما لا يفى به هذا المقام.

ARCHIVE

سادتي ماذا أصف لكم من هذا الوصف الاجمالي من أوصافها البديعة أأصف لكم شوارعها الفسيحة التي تتجاوز بكثرة ثلاثة آلاف طريق أعظمها ما تقسم أقساما لمر العربات والاتوموبيلات والتراماوي والدواب والمشاة كل قسم على حدته ويسمى هذا النوع أفني وكان أول نزولنا عند حلولها بشارع افنى ملكوف نمر 57 بدار جمعت من الحسن غايتها ومن الانشراح بهجته ونهايته، كنا نشيع الأفكار والأنظار. فيما يمر بذلك الشارع من ملايين الأنفس على غاية الترتيب والتنظيم والوقار، من غير ازدحام ولا تعطيل. بل كل له بحسب صفته سبيل، والطرق الواسعة من هذا النوع التي تمتد بها الحوانيت تحت القصور تسمى بولفار :

وسائر الطرق تسمى   وهي أوسع ما يعرف من المناهج

أُســ تحم ضوءها الملون المركب في أعمدة جليلة بمراكز تلكم الطرق من كهرباء وغيرها كلا والله إن ذلك ليستلفت الأنظار، ويستوقف الأبصار.

بعد نزولنا بالدار المشار لها تحولنا إلى دار بحديقة شانزيلزي رقم 70 التي لم أر شارعا أبهج من شارعها ولا ألذ. خرجنا ليلا بقصد التفسح وتسريح النظر فسرحنا الطرف في الشارع المذكور فكاد ان يأخذ بلبنا لما احتوى عليه من الأضواء المتقاربة النيرة التي تبلغ منتهى ما يرى الرأي من كل الجهات

أأصف لكم واديها المسمى بوادي السين المار بها لحمل القوارب والبواخر الصغيرة وعليه في البلد عشرون جسرا مختلفة الأشكال منه جسر تذكار الموسكوا الشهير فترى البواخر جارية في النهر وعلى الجسر المشاة والفرسان والعجلات والرتل سابح شبه الهواء فوق الجميع يحمل الالاف يومه وليله على

يفية عجيبة لا يحصل الملل من طول التفكر في كيفيتها ومنظرها الرائق.

أأصف لكم الشوارع الممتدة تحت الأرض برسومها الهندسية العجيبة المتينة تمر بها القطارات كهربائية بأسرع ما يمكن بأيسر أجرة وتسمى الميترويولتين تقرب بها المواصلات للأماكن البعيدة يادة على ما بسطح الأرض من التراموايات والاتوموبيلات وغيرهما ومما حضرت له مما يشهد لهذا لموضوع مباشرة ايصال طريق تحت الأرض لممر القطار وصقفها ممر وادي السين المشار له ولا قطر من رشحات الوادي ولو نقطة واحدة مما أدهش العقول، والعملة قائمون بواجباتهم على غاية لنشاط والاهتمام حتى تم ايصاله في أقرب مدة.

سادتي أأصف لسعادتكم غيضة الوادي بولونيا أي غابة بلونيا من أبدع الآجام والغابات ليلها كنهارها بها مقاعد وشلالات تنحدر منها المياه واجام ورياض وقهاوي ومطاعم بأحسن تنظيم في طرفها بستان لنباتات على غاية ما يلائم حتى إنك لتجد النباتات الحارة تحت أقبية من الزجاج تسقى بالماء السخن لملائم لها وكذلك النباتات الأخرى لها أيضا ما يلائم طبيعتها واستثمار منافعها بحسب العلم المؤدى ذلك المؤخود عن أساتيذ مدارسه كما هو مقرر ورأينا بهذا البستان العجيب من أصناف الحيوان ما يعجز القلم عن وصفه، ولقد رأيت به جماعة من أهل السودان ما بين رجال ونساء وذرية لا تكاد تميز بين الأب وابنه وغيرهما لاتحاد الكل في قصر القامة للغاية وكانوا بهذا البستان في ضمن المخلوقات الغريبة فسبحان الصانع البديع.

سادتي أأصف لكم الاحتفال الشاهق البديع الذي يعجز القلم عن وصفه وتعداد محاسنه وأبهته وضخامته ألا وهو الاحتفال بتذكار عيد الجمهورية (التي كان تأسيسها الابتدائي سنة 1799) الذي يقام كل سنة في 14 يوليوز باستعراض الجيوش بمحل فسيح حول الغابة المشار لها وفيها سرايا وأواوين عجيبة منها إيوان معد لرئيس الجمهورية ووزرائه وسفراء الدول وغيرهم من الأكابر ومنها ما هو للأعلى من طبقات المدعوين بتذاكير وكان من دون ما عدا المذكورين من المتفرجين بالمساحة العظيمة ما يجاوز بكثرة النصف مليون زيادة على الجيوش المستعرضة على اختلاف تقاسيمها الحربية ولقد حضرت له وزيادة في الترفع والاكرام جلست بايوان الرئيس وكان وقتئذ الرجل الشهير صاحب الأخلاق الرفيعة الذكر والفخار. المسيوفليار. كما حضرنا أيضاً بمعية جنابه السامي في حفلة السباق الذي ربح فرس واحد في سباقه العجيب فيها مائة ألف فرنك وكانت على غاية ما يرام والطيارات على اختلاف أنواعها في كلتا الحفلتين فوق الجوترفرف على تلك الأنحاء، وتنشد بلسان حالها زيادة في الرشد والاهتداء.

(بقدر الكد تكتسب المعالي ومن طلب العلا سهر الليالي)

فلو رأيت عمران الطرق واحتباكها الذي لا يكاد يعبر عن عدده لكثرته بالأتوموبيلات والكراريس والعربات لرأيت أمرا عجيبا هائلا لا يكيف إلا بالمشاهدة ويطول بنا أن نستوفي كيفية الاستعراض مع المسابقة على الخيول المسومة وما يتعلق بأنواعها وصفاتها واصطبلاتها وسنذكر ذلك مستوفى بحول الله في رحلتنا الباريسية ومن عجيب الاتفاق أن السماء كأن بها غيم خفيف فكان الوقت كأنه الغامس البارد واستعد الناس بالمظلات وحصل طل يسير فجعل الناس على رؤوسهم تلك المظلات واتفق أنها بصيغة واحدة فزاد ذلك في أبهة المنظر ولطافته ما لا يدركه إلا أصحاب الرقة الشعور على بعد المساحة واتساعها.

سادتي، أأصف لكم قوس النصر الذي أقامه نابليون الأول الشهير بشجاعته وحريته تذكارا لانتصاراته في وسط باريس وهو عبارة عن أربعة أقواس جهة كل واحد منها إلى ناحية في باريس قائمة على أربعة قوائم مرتفعة تعمرها النقوش والكتابات بذكر انتصارات نابليون وإعلاها مسقف به طبقتان وسطح وقد ارتقينا طبقته الأولى بمائتي درجة وطبقته الثانية بأربع وثلاثين درجة وسطحه السامي بسبع وأربعين درجة وقد ذكر لنا بعض السادات الفرنسويين أن جدرانه غائصة في الأرض

باثنين وسبعين قدما ورأيت ما يؤيده في كتب التاريخ القديمة والحديثة كما أن به تماثيل كثيرة مرسومة على جميع جهاته مما ترجع لماثر نابليون وحروبه الفائقة وبحسب القسمة الهندسية يرى الرائي ان وضعه كان بين اثني عشر طريقا وهذا القدر هو الفاصل بين شانزليزي وبوادي بولونيا.

أأصف لكم القبة الشاهقة التي بها قبر نابليون بالمحل المشهور ليزانفليد الذي كان أنشأه الملك لويس الرابع عشر سنة 1670 وهو الذي أنشأ أيضا قصر فرساي بحيث إنها القبة الوحيدة التي تستلفت أنظار كل ذي ذوق سليم مكتنفة بمحاريب من رخام بها تماثيل أعيان مملكته وفوقها أعظم حجارة توجد في الدنيا من الحجر اليماني وفي وسطها قبره عليه قطعة حرير أخضر ومحاط بالرايات التي اغتنمها ملوك فرنسا في حروبهم وعددها 271 راية وقد أشار لعددها المؤرخون والذين شاهدوا باريس ومآثرها وبأعلى دائرة القبر محل جلوسه ومن ورائه باب مكتوب عليه ما يشهد بمحبة نابليون الفرنسوي ووطنه حبا شديدا وما عدا هذا المشهد توجد فيه أقسام بها آثار حروبه وأسلحته وصورها العجيبة مع صورة موكب تتويج الملك شرلمان ويعرف بكارلوس الكبير المعاصر لهارون الرشيد في أحسن شكل وأبدع اتقان ومعلوم ما كان بين الملك المذكور والملك شارلمان من العلائق والروابط والهدية العظيمة التي كان قدمها له هارون الرشيد وغيره من الملوك الاسلامية كما في كتب التاريخ من جملة الهدية كما لايخفى عليكم مجانة كبيرة من صنع بغداد وقد وصفها بعضهم بأنها من الآلات التي يديرها الماء وكان لهما إثنا عشر بابا صغيرا تنقسم بها الساعات فكلما مضت ساعة انفتح باب وخرجت منه قطعة من نحاس صغير تقع على جرس فيطن بعدد الساعات وتبقى الأبواب مفتوحة وحينئذ تخرج صور اثني عشر فارسا على خير وتدور على صفحة الساعة.

وأما تور نابليون فقد وقفنا عليه كذلك وهو عبارة عن صومعة هائلة أقيمت في ساحة بلاس فاندوم جميعها من حديد المدافع التي اغتنمتها الجيوش الفرنسوية وجميع ظاهرها منقوش بذكر انتصاراته وتواريخها يقرأها كل مار وهذه كما قال المؤرخون فائدة عظيمة في نشر تاريخ البلاد لها أهمية كبرى.

سادتي أأصف لكم ما شهدته من القصور الضخمة صاحبة الاتقان العجيب والصنع الغريب. مما دل دلالة واضحة على ما لهذه الدولة الفخيمة من المفاخر والمزايا والمآثر مما يبقى ذكر فخاره يتلى على صفحات الدهور والازمان كما قيل:

(هم الملوك إذا أرادوا نشرها   من بعدهم فبالسن البنيان)
(إن البناء إذا تعاظم شأنه   أضحى يدل على عظيم الشان)

فمن ذلك قصر الاليزة الذي به مقر رئيس الجمهورية وناهيك به ضخامة وزخرفة وإعجابا وترتيبا يدهش الأفكار. وتحار من مصنوعاته الأنظار. قد دخلناه مرتين على عادة السفراء عند القدوم وعند ارادة الاياب وَلَوْ لَمْ لنا رئيسه وقتئذ الرجل الشهير المسيوا فليار وليمة شائقة نستوعب تفاصيلها في رحلتنا بحول الله وحضرها الوزراء والكبراء وممن حضر فيها ذلك الوقت سعادة الجنرال الخطير المسيو ليوطي المقيم العام الآن دامت رعايته ومن ذلك قصر اللوفر فهو من أجمل ما يرى من القصور في العالم عرف على عهد فيليب أوغسطس سنة 1204 مسكنا للملوك حتى إذا كانت أيام ولاية فرنسيس الأول أصبح اللوفر متحفا ينقسم إلى سبعة متاحف في متحف واحد وفيه من آثار الا قدمين على اختلاف جنسياتهم واعرافهم ما فيه عبرة للناظر. وما خلقته الأوائل للاواخر. ومن اقسامه بيت يشتمل على بعض بدائع ملوكهم ومجوهراتهم العتيقة النفيسة مع مائدة مرمرية بيضاء مرسوم على ظهرها الخريطة الأرضية ببدائع ملونات المرمر الأخضر والأحمر لا يمل الناظر من تمتيع الطرف بمحاسنها وظرافة شكلها. ومن ذلك قصر الاوبرا الذي هو ابهى من سائر القصور وأشهى فلقد دخلناه ليلة من الليالي بتذكار رسمي وكان جلوسنا بالكوليج الأعلى إكراما واعتناء فاندهش العقل اندهاشا عظيما لما رأيناه فيه من ضخامة الهيكل وبدائع الصنعة والأحكام ونغماته الموسيقية التي يتناولها ما يقرب للمائة شخص مع الخمسمائة من الممثلين والممثلات بحيث لا تكفي عبارة في بلوغ ذلك ولا

تحققه إلا المشاهدة وله طبقات للمتفرجين مع ايوانين خارجة ويحضره في بعض الأحيان رئيس الجمهورية والوزراء والكبراء والأعيان من الكبراء والأعيان من العائلات الكبيرة وتقع الاستراحة بالايوانين خارجه عند اتمام دور التمثيل والتشخيص باطلاق الرواق على محل اللعب اشارة لذلك على العادة المقررة ثم عند اعادة الدور تجد كلا آخذا مكانه الأول فيجلس الناس كأنما على رؤوسهم الطير من غير ازدحام اذ يسع من النفوس خمسة آلاف فأكثر وتشخيصاته كلها لا تخلو عن الوقائع السالفة في الحروب وغيرها كوقائع نابليون ورواية المرأة الشهيرة بشجاعتها وإقدامها المسماة جان دارك المقام لها تمثال كبير بباريس ومما يبهر عند دقة النظر والشعور أن الضوء يخف ويكثر بحسب الدور الذي يمثل من فرح وغيره حتى يصير الكل لابسا اضطرارا مقتضى ذلك التمثيل ومتأثرا تأثرا قلبيا فيه فيعمل بالواجب لوطنه جلبا ودفعا فالتياترات باسرها عندهم لا تخلوا من فوائد جليلة وإنما حسب القاصر ان يرى الظاهر فقط كما نص عليه غير واحد وادركناه اعيانا وقد ذكر المؤرخون إنه صرف على إنشاء هذا القصر وتنميقه مائة مليون وأربعة عشر مليونا فرنكا ومقياسه الذراعي احد عشر ألف ميتر.

سادتي اسمعوا ولكم الفضل وسامحوني في الاطناب. فانكم نبغاء الامة الفاسية المعول عليهم في كل باب. فمن القصور البديعة أيضا قصر لكسانبورغ وهو وان لم يبلغ درجة الأول فهو على شكل عجيب وبجانبه محل الرصد الذي هو في أعلى ربوة بباريس وبناؤه كما هو مشاهد ومقرر من مجرد الحجارة من غير دخول حديد ولا خشب في مواده على الشكل الهندسي المسدس الأسطحة المتوازية القائمة الزوايا موجهة ضلوعه الأربعة إلى الأربع جهات الشرق والغرب والشمال والجنوب وقد دخلنا إليه بتذكار رسمي وفيه من المرائي المكبرة الأنواع الكثيرة الضخمة التي في جرم مدفع كبير وغيرها وبها جميع الالات المعدة لهذا الفن وقد قابلنا مديره وعلماؤه بما يشهد بكامل اللطف والبشاشة واطلعونا على سائر مكنوناته حتى علونا مقره الأعلى ورأينا بالمكبرات الكواكب حتى تراءي لنا شعاعها كاد ينبعث إلى المراة انفراج بقدر المصباح عن السماء ورأينا القمر كذلك وان كنا لم نستوعبه تماما لوجود بعض الغيم في تلك الساعة ورأينا به كلفا إذ كرني قول القائل.

(ما سلم الظبي على حسنه كلا ولا البدر الذي يوصفه)
(فالظبي فيه خنس بين والبدر فيه كلف يعرف)

فسبحان الصانع الحكيم القادر على مايشاء

(وفي كل شيء له آية تدل على أنه الواحد)

سادتي من ذلك قصر النواب والاعيان ولا نطيل بذكر المواد والبنود المبنى عليها منذ تقررت الحكومة الجمهورية واشتملت على أربعة عشر بندا منها ما هو من الحقوق المخولة لرئيس الجمهورية وله الحق فيها وجده فهي تخرج بنا عن الغرض ولا بصفته السامية اذ ربما تنسيكم فيما تقدم وإنما يتشوق الكثير منكم إلى معرفة حقيقته وبرنامجه في الجملة فمجلسا النواب والأعيان هما أعظم مفخر يتلى من مفاخر الأمة الفرنسوية وعليه مدار الجمهورية التي أسسوها حفظا لنظام العدل والمساواة من غير تفرقة بين رئيس ومرؤوس وكذا وكذا وهذا معنى الحرية وليس المراد بها ما يتبادر إلى ذهن الجاهل من الانهماك في كل ما تميل إليه النفس طيبا أو خبيثا لما يعلم من التنظيمات العجيبة التي اسسوها في سائر الموضوعات ففي مجلس الأمة وهو مجلس النواب الحركة العظيمة والقبول والرد بلهجة قوية وحرارة قلبية.

وفي مجلس الشيوخ التثبت والتفكر والتروي فالأول له قصر يسمى قصر البوربون والثاني في قصر اللكسانبورغ المتقدم وكلا القصرين من أعظم قصور الحكومة وهياكل ابنيتها الشامخة عدد النواب وقتئذ كنا بالمدينة المذكورة خمسمائة فيهم حرارة الشبابية النافعة وحدتها وزند قريحتها وعدد الاعيان ثلاثمائة فيهم لشيوختهم سعة العقل والتجاريب الكثيرة بما خاضوه من بحارها وبما صرفوا أعمارهم فيه من العلوم والخدمات العائدة على الأمة بسائر الخيرات والترقيات ويقال لهذا المجلس أيضا

السيناتو كما يقال له مجلس الشيوخ وهيئة سائر المجالس إلا أنه عن اليسار والحزب الاشتراكي ويقال له حزب الحرية التامة وعن اليمين الحزب الملوكي الاستبدادي ويقال له الحزب المتطرف وحزب المحافظين وحزب التقهقر وبالأمام الحزب المتوسط لأنه يميل إلى كون الأعمال تدريجا لا دفعة واحدة والغالب في الحزب اليسارى المعارضة عكس الحزب المتوسط اما الحزب المتطرف فما كنت أرى له وقعا حين حضوري في الكلام الا الاشتغال بالتقييد والكتابة الا نادرا وان وقع استحسان شيء جعلو دليلا على استحسانه التصفيق والا قاموا قوة واحدة في الرد والاعتراض.

سادتي وفي هذا سر بديع لأنه لو كان الكل مساعدا أو معارضا لفسد النظام إذ القصد جمع الأفكار وضمها والتأمل فيها قبولا وردا في الخارج حتى تنتج النتيجة سالمة مما يعرقل مساعيها وليس المقصد التعنت أو مجرد الغرض اذ هم في الوطنية ونظر الأصلح للأمة على قلب رجل واحد. وحيتما كلهم يسعى لصالحه. ياحر ناضل منهم ومنضول. ولقد حضرت لاملاء خطب في موضوعات مختلفة في مجلس الشيوخ املاء ارتجاليا على منبر الخطابة ثمه بكمال فصاحة وضبط وإتقان لسائر وأطراف المسألة وما يتعلق بها علما وتاريخا وسياسة وعملا من غير توقف ولا تلعثم مما ترك الأنظار شاخصة وبرهن على مقدرة الرجال وعلمهم.

(هكذا هكذا والافلالا   طرق الجد غير طرق المزاح)

وقد يسر الله سبحانه ترجمة بعض ذلك من الجرائد الرسمية كجريدة الطان الشهيرة وغيرها لنثبته في رحلتنا الباريسية بحول الله مهما سنحت الفرصة لذلك مقدرة لقدر الرجال واعتبارا لشأنهم. ومما يحسن إيراده هنا من المستملحات التي حضرت لها ويدل على اللطافة والتماس المعذرة حيث ظهر موجبها بعض النواب كان يتكلم في مسألة انتخاب النواب ثم كان بعض حاضري المجلس اعترض عليه قبل ان يتمم كلامه فوقع شبه الغضب من الحاضرين لكونه استعجل الكلام قبل محله فاسكته الرئيس وبين استعجاله ثم اعتذر عنه قائلا للجماعة على وجه المداعبة لا زالة ما كاد ان يغضبهم إنه إنما تسارع ليجعل لكم الاعلام بأنه يعرف ان يتكلم في هذه النازلة فسر الجميع بهذه المداعبة ورجع الخطيب إلى خطبته بغاية انشراح وانبساط فهكذا يكون التئام القلوب والخواطر واجتماعها على المصالح والمنافع والا فلا.

سادتي أأصف لكم قصر اوتيل دوفيل الذي هو محل مجلس بلدية باريس فناهيك به من قصر بديع ينشد فيه قول القائل.

(قصر عليه تحية وسلام   خلعت عليه جمالها الأيام)

لكثرة ما فيه من الردهات والقاعات والغرف المكللة باجمل النقوش والتصاوير والرسوم كل رسم مشتمل على علوم وتماثيل واستطلاعات يحار الفكر في تدوينها ولا يكاد التعبير يوفى ببعض تفاصيلها والمجلس البلدي كما هو مقرر مركز دائرة العمران وأساسه القويم وبه يعرف الصحيح من السقيم وقد أكرمنا الحظ بالدخول إليه ولضيق الوقت لم نستوعبه تماما وفي سنة 1533 وضع الحجر الأول في أساس محيطه مما جاوز مآت الملايين في تشييد بنائه الذي هو مفخر من مفاخر عاصمة باريس اما ما يدل على عظمة اعمال هذا المجلس الباريسى فيكفيكم ان ميزانيته تتجاوز مآت الملايين كذلك وشيخه الرئيس واعضاؤه هم القائمون بشؤونه وساعون بغاية الجد والاجتهاد : فيما يعود على البلدة بالخيرات والاسعاد : حتى اني حضرت لفيضان نهر السين فما مر أسبوع واحد حتى صار باريس أحسن نضارة مما كان كأن ذلك لم يكن. باهتمام الرجال ومقدرتهم العلمية والمادية حتى القي بعض المشاهير من رجال فرنسا ووزرائها في ذلك الوقت وهو المسيوابيشون خطابا بمجلس السينا صرح فيه بشكر المجلس البلدي ورجال الحكومة من عود باريس احسن مما كان في أقرب مدة مع ان ذلك لو قدر المتفكر فيه المدة التي يتناولها لقدرت بالسنين.

(على قدر أهل العزم تآتي العزائم   وتأتي على قدر الكرام المكارم)

وكثيرا ما كنت أتجول بالعاصمة الباريسية راكبا وماشيا مدة اقامتي لا ستوعب فخامتها فما عثرت على محل مفتقر للاصلاح لوضع كل شيء موضعه ومكانه على أساس متين.

سادتي أأصف لكم الشارع الكبير المسمى (كران بولفار) الذي يشق البلاد تقريبا من الجنوب إلى الشمال وينهي في جهة الشمال إلى البطحاء المسماة بلاس لا كنكورد فتتصل بها حديقة الشانزليزي المتقدمة وتنتهي إلى البطحاء التي بوسطها قوس النصر ويتفرع منها اثنا عشر منهجا كما قدمنا وعلى سبيل الاختصار فهذا البولفار هو انفس شئ يرى في باريس وتفردت به على غيرها من العواصم الكبار لا بحسب اتساعه وتنميقة وترصيفه وضخامة أبنيته وارتفاعها ولا من حيثية حوانيته الفائقة المتماثلة في التنظيم والاعجاب والتناسق البديع ولا من حيثية المبيعات على اختلاف ضروبها خاصة الحلي المنضد والدر والزبرجد وراء أطباق الزجاج يرى ظاهره من باطنه والعكس بتحليلات كهربائية جارية في أسلاكه الموضوع فيها جريان الشمس في صافي الزلال فيزيدها نضارة وحسنا ومنه ما أسلاكه ساكنة لا تتحرك ومنه ما تحركه الكهرباء بدوران لطيف فترى الالوان ينسي بعضها بعضا وهكذا مما لا يمل منه الناظر بحال، ولو طالت الأيام والليالي وفي باريس بلفارات أخر ولا هكذا البلفار الوحيد، وبالجملة فهي عزيزة المثال من كل وجه حميد :

(فما شئت عن باريس حدث لوصفها ولكنه هيهات ان تحصى الكلا)

سادتي أأصف لكم صرح ايفيل الشهير الذي موقعه على نهر السين في شان دو مارس وهو أعلى بناء في العالم علوه ثلاثمائة ميتر وقد بناه رجل الهندسة والاقدام الذائع الصيت المسمى باسمه مسيوا اسكندر كوستاف ايفل بعد مقاومة معارضيه في ذلك بما اخرس ألسنتهم وسفه افكارهم وساحة أساسه ستة عشر ألف ميتر مربعا اقيمت على تلك المساحة أربعة اقواس من حديد في شكل مربع تم بناؤه في سنة 1888 وأقيمت لا تمامه مأدبة شائقة وابتديء في خدمته سنة 1887 ووقع عليه العلم الفرنسوي في 21 مارس سنة 1889 طوال هذا امتار 6 ورايته من 6 امتار وقد اشتمل على الركن الأول في ارتفاع سبعة وخمسين ميتر وثلاثة وستين صنتميتر وتركب من ثلاثة ملايين كيلوا حديدا وعلى الركن الثاني في ارتفاع مائة وخمسة عشر ميتر وثلاثة وسبعين صنتميتر ومنه تجتمع في مطالعه في مطلع واحد للركن الثالث الذي هو في ارتفاع مائتين وستة وسبعين ميتر وثلاثة عشر صنتميتر وقنته العليا هي نهاية الثلاثمائة ميتر في علوه وكان تركيب الركن الثاني والثالث من نحو أربعة ملايين كيلو حديدا وقد ارتبط بمليونين من روابط الحديد يبلغ وزنها إلى أربعمائة وخمسين ألف كيلوا حتى لا تؤثر فيه العواصف والزوابع بمقاومة هندسية عجيبة لاستخراج مما دل على براعة منشئه فسبحان القادر المقتدر الذي خلق الانسان وجعله أثرا من آثار قدرته الباهرة وفي انفسكم أفلا تبصرون ويخلق مالا تعلمون وقد ارتقينا هذا الصرح مرارا بصفة رسمية وغيرها بالالة المشار لها ومن طريق الدرج الملتصقة به وبه محل موسيوا ايفيل واضعه الذي حوله دائرة فناره الكهرباءي العجيب.

وباختصار وصفه هو مدينة في الهواء اشتملت على رستونات ومباحات عجيبة مع القهاوي والحوانيت والمطابع وسائر المستظرفات وغير ذلك مما لا تتخيله الأذهان ويرى الرائي منه مناظر باريس سيما بالمرائي المكبرة على غاية ما يكون التناسق والبهجة والانتظام بأبنيتها وحدائقها وطرقها الهندسية والتواء نهر السين حول ذلك بمديحات الأنوار الشمسية اما المنظر الليلي الكهربائي الملون ففوق ذلك مما يعجب ويسلي وترى الناس منه شبه الصبيان في الصغر من شدة العلو سيما في مسكن ايفيل حتي ان دوي الاتومبيلات وغيرها من الآلات على كثرتها وانتشارها لا تكاد تسمع وقد رأينا به أرقاما كثيرة اشتملت على أسماء الزائرين له بجدرانه وكذلك بكناش معد لذلك وضعنا به خط يدنا تذكارا لزيارته الرسمية بمحضر القيم بشؤونه.

(لعمري رايت المرء بعد زواله حديثا بما قد كان ياتي ويصنع)
(وإنما المرء حديث بعده فكن حديثا حسنا لمن وعى)

(هذه آثارنا تدل علينا   فانظروا بعدنا إلى الآثار)

وتصعد إليه كل يزم مآت الالوف من الناس باجرة معينة لكل ركن من أركانه ما بين الأهالي وغيرهم من السواحة : ففيه من الفوائد التجارية والحربية. والفلكية ما يشهد لواضعه بما قدمناه وزيادة وسنبسط العبارة في ذلك في الرحلة المشار لها بحول الله ورجال فرنسا كما هو مقرر معلوم كلهم على مادة واحدة في الاجتهاد في الاستنباطات والاختراعات وعدم الجمود على ما أسسته الأوائل أو التفاخر بذلك فقط من غير منافسة ولا أقل بالمساوي من سائر الفنون والحيثيات وذلك هو الحامل على تتبع الآثار واستخراج ما فيها من المعارف والاسرار أحياء لما سلف، وارتقاء لعصر الخلف. ولو تتبعنا هذا لخرجنا به عن حد المسامرة : واستدعي لطول الاملاء والمحاضرة. ولله در القائل.

(تعلم فليس المرء يولد عالما   وليس أخو علم كمن هو جاهل)
(فان كبير القوم لا علم عنده   صغيراً إذا ضمت عليه المحافل)
(ولا ترض من عيش بدون ولا يكن   نصيبك ارثا قدمته الأوائل)

سادتي أأصف لكم المكتبة الكبري بباريس وانت على بصيرة بما للكتب من الأهمية في نشر العلوم والمعارف وما كانت عليه الأمم السالفة من الاهتمام بهذا الموضوع الشريف ولقد ذكر في نفح الطيب ان الحكم جمع من نفائس الكتب أربعمائة ألف مجلد وكان يستجلب المصنفات من الأقاليم والنواحي باذلا فيها الاموال حتى ضاقت عنها خزائنه وقلما وجد في خزائنه كتاب الا وله فيه قراءة ونظر. اه وقد حوت هذه المكتبة الكبري ما يزيد على ثلاثة ملايين من الكتب المطبوعة وما يزيد على المائة ألف كتاب بخط اليد ومليونين ونصف من الصور المختومة وقد اسست منذ نحو ستة قرون.

وقد ساعدنا الحظ بالدخول لهاته المكتبة وهي بطريق ريش لوي فوجدناها ذات مكانة واعتبار. وابهة يحق بمشاهدتها الفخار. فقابلنا قيمها مقابلة حسنة واطلعنا على ما أمكن الاطلاع عليه من الكتب الخطية كديوان الشعراء الستة ونسخة من مقامات الحريري بخطه وغير ذلك من الكتب النفيسة ولباريز مكاتب أخرى كل واحدة منها تشتمل على عشرات الألوف من المطبوعات والمخطوطات زيادة على ما في خزائن كتب الجمعيات والمدارس والكليات زيادة على كتب الأفراد والخاصة من الأمة.

ونظرا لاختلاف اللغات ففي هذه المكتبة الكبري ما يزيد على الاثنين وخمسين لغة يطول بنا تعدادها.

سادتي أأصف لكم كلية باريس الكبري التي هي أقدم كلية في العالم التاريخي ان لم أقل هي أول كلية تأسس نظامها الحميد، وصنعها الرائق الفريد، وفيها ما يزيد على ثلاثمائة استاذ يبرق الذكاء من أعينهم وأساريرهم ودلت الاحصائيات ذلك الوقت على ان فيها من الطلاب 17303 منهم 3361 من الأجانب ذكورا وإناثا.

ومن هؤلاء 926 يدرسون الحقوق 529 يدرسون الطب 773 يدرسون العلوم 1062 يدرسون الاداب زيادة على كليات الولايات والكليات الخارجية والاكدميات (1) والمجامع والمدارس والمجالس والمكاتب كمكتب العلمي لتعلم الكتابة ومكتب البكم والصم باصطلاحات وأرقام مذكورة في محلها مما دل على علو هممهم ونهضتهم السامية في المعارف والعلوم.

(وليس يصح في الأذهان شيء   اذا احتاج النهار إلى دليل)

فمن هذه الكلية اخترع امبير وباستور وغيرهما الاختراعات العجيبة من التلغراف اللاسلكي والسلكي والتنور الكهربائي والتصوير الشمسي وعلم تدبير الحياة بما يلزمها من الاداب والانسانية إلى غير ذلك من المعارف ويطول بنا استيفاؤها واللبيب تكفيه الاشارة، عن بسط المقال والعبارة ومن هذه

الكلية أيضا تخرج البارون سلوستر دساسي الشهير الذي لخص شرحا للمقامات الحريرية سماه مختار الشروح وقد أكرمني به تذكارا بعض السادات الفرنسويين في سفرين وذكر الطهطاوي وغيره إنه درس البيضاوي عدة مرات واجتمع به في رحلته واثنى عليه كثيرا وكانت رحلة الطهطاوي سنة 1241 هجرية وذكر أنه ألف كتابا في النحو سماه التحفة السنية، في علم العربية رتبه على ترتيب عجيب لم يسبق به أبدا وترجم تأليفه المسمى بالمختار من كتب أئمة التفسير والعربية في كشف الغطاءات عن غوامض الاصطلاحات النحوية واللغوية وترجم أيضا المقامات المذكورة مع المقامات البديعية في كتابيه الانس المفيد للطالب المستفيد : وجامع الشذور من منظوم ومنثور.

سادتي أأصف لكم من المدارس المدرسة الكبرى المسماة كوليج دي فرانس والعلم مباح فيها لكل طالب بلا أجرة وهي قرب كلية السوربون المؤسسة سنة 1253 العظيمة المتقدمة الذكر أسسها فرنسيس الأول ملك فرانسا حوالي سنة 1530 وفيها من العلوم التي تدرس ما يزيد على التسعة والأربعين علما من بين فلسفة وتاريخ وتجارة ولغات على اختلافها فمن ذلك التاريخ الوطني والعاديات الوطنية واللغة الفرنسوية وآدابها في القرون الوسطى واللغة الفرنسوية الحديثة وآدابها وعلم الطب وعلم الكيمياء المعدنية والكيمياء العضوية وعلم التشريح العام وتاريخ العلوم العام وعلم الاجتماع الاسلامي وعلم الاداب العبرانية والكلدانية والسريانية وأصول لغة الكل إلى غير ذلك مما يبلغ العدد المشار له.

ويتولى التدريس بها المهرة والذين صرفوا جل عمرهم في سبيل العلم بحيث يبلغ سنهم الستين الا المعاونين فلا يتجاوز سنهم الا ربعين وقد جمعت هذه المدرسة من الترتيب والتنظيم والسكينة ونتيجة التعليم زيادة على هيكلها البديع وصنعها الرائق ما جعلها مطمح نظر عين كل صادر ووارد من الغرباء على اختلاف جنسياتهم واوجب للفرنساوين شرفا في طريق العلم دل على تفانيهم في أفانين العلم وضروبه والأخذ بيد الطالبين والراغبين في اقتنائه ولقد أكثر المؤرخون في الاطناب بالثناء عليها اطنابا في محله.

سادتي كل قلمي وعجز لساني على ان أوفيكم ببعض ما شاهدته ورأيته في هذه العاصمة البديعة زيادة على ما امليته على مسامعكم في هذه المسامرة من ملاجيء خيرية ومستشفيات صحية وكليات ومدارس ونوتيلات ومراسح وتياترات ومنتزهات وحمامات وقهاوي بديعة الشكل والترتيب التي تأخذ بمجامع كل لبيب، كقهوة صان اكلوا ومعامل الطيارات المختلفة الأنواع كمعمل كرنبل الشهير زيادة على مخازن تجارتها الواسعة كمخزن بومرشي ومخزن اللوفر والمعامل من سكة النقود وغيرها معرض المسكوكات وغيره من المعاريض والمتاحف والخزينة الكبرى وما احتوت عليه من مقاطع الذهب والفضة زيادة على المسكوك الذي يقدر ذلك بالملايين مع المطابع العديدة التي تبرز الملايين من الصحف كل يوم ما بين رسمي وغيره وكذا وكذا فكيف يسعني أن اخرج بكم إلى غيرها من المدن القريبة منها كمدينة ملوكهم الشهيرة ذات الآثار القديمة والوقائع الشهيرة مما كان زمن نابليون الأول وغيره المسماة بفرساي وغيرها إلى مدينة ابرسط وما حوته من المصانع والمعامل الحربية من دوارع وغيرها وفوطانبل ومدينة كروز وموقعها الحسن التي يصنع فيها مدفع الشنيدر وغيره ومدينة انتتيانم وما فيها من المصانع الحربية والماكينات العظيمة وفيها اعظم منجم من الفحم الحجري ولقد نزلنا إليه في عمق ثلاثمائة وخمسين ميتر فوجدنا أسفله مرصفا به عملة وبعض الخيل للنقل مما يوجب الحيرة والإعجاب إلى مدينة ليون وما حوته من المناسج الحريرية والصناعات الجميلة والمنظر البهيج إلى مدينة مرسيليا وبوردوا إلى مما لا تكفي فيه عدة جلسات كما قيل.

(تكاثرت الظباء على خراش   فما يدري خراش ما يصيد)

وفي القدر كفاية. وبحسن المبادي تعرف محاسن النهاية فقدآن ألنمام. وحسن الاتيان بما يناسب خاتمة الكلام.

سادتي إذا تقرر في مسامعكم بعض ما جاءت به هذه المسامرة الوجيزة وجلت عرائس معاني على منصة الارتياح في أوصاف ضخامة عاصمة باريس الحريزة التي دونت الدواوين العديدة. في فخامتها الوحيدة، وشفوفها على سائر العواصم الاوربوية : بل هي المخترعة بمقدرة رجالها وهممهم القوية، ما يكون طريقا لتمدن غيرها ورقيه وتبختره في حلل للتقدم وحليه زيادة على ضواحيها ومدنها التي يبلغ عدد الكل ما يزيد على تسعة والثلاثين مليونا زيادة أيضا على مستعمراتها، علتم مكانة هذه الدولة الفخيمة الفرنسوية في المعمور. وصيتها الذائع المشهور بين الخاصة والجمهور. مما لا يرتاب فيه مرتاب. وإنها الجديرة بما تستحقه من الثناء والاعجاب والفخر الذي ليس على شمسه المنيرة حجاب. وإنها الأخذة بزمام مريدي الرقي والصلاح، والميالة طبعا إلى طرق التقدم والنجاح. العاملة بمقتضى الانسانية في جميع الشؤون، والقائمة بسيف الجد والعدل دون حملها المصون، لا غرض لها الا تبثيث روح التمدن والحضارة، واصلاح كيان العمران حتى لا يضيع سدى وخسارة. بل يزداد رونقا ونضارة، مما كان للسلف فيه الحظ اوفر. الذي لا ينكر. وقد شاهدتم بالعيان كما شاهد غيركم منذ نشرت حمايتها على المغرب كيف ترقى طوره في أقرب مدة وادخلت فيه الاصلاحات العديدة واسست فيه مبادي مفيدة. مع ما لرجالها من الالتفاتات الحبية نحو الأمة الاسلامية وقد اطلعتم بجريدة (2) التلغرامات البارحة على ما يشهد لهذا مما زاد به الكل سرورا وابتهاجا. ولقد كان عند أكثر كم أغرب من العنقاء. وكاف الكنوز والكمياء. رؤية السكة الحديدية وما في معناها. من اتومبيلات على اختلاف أشكالها. بل كان تصورها في الاذهان من قبيل ذلك حتى رايتموها ضاربة الاطناب حاملة كل يوم العدد الوافر من الاثقال والركاب، فقربت الشقة وأبعدت الشبهة وعنت بحصول الا من عن طلب الرفقة وإزالت الكلال. ورفعت بشكلها البديع وسيرها السريع عن طي الأرض الاشكال سفن بر تحمل موجا من نار. والعهد أن السفن تحملها البحار. وقس على ذلك ما يطول تعداده وجلبه وإيراده، وكل هذه الاصلاحات لها ما يؤيدها من الشرع الكريم كتوسيع الطرقات مع ما أسس من المدارس للتعليم. جامعة للشرائط والتنظيم، من غير مس ولا إخلال بالأصول الشرعية. والعوائد المرعية. وبقاء التعليم الأصلي على معهوده في الكلية الفاسية عمرها الله بدوام ذكره حفظا للتقاليد الاسلامية فما لنا الا ان نرفع تشكراتنا الفائقة لجلالة من سعد الكل بطلوع بدره. وغارت الازمنة والعصور من شريف عصره جلالة السلطان أبي المحاسن مولانا يوسف امده الله بعونه ونصره وللدولة الحامية ورجالها الساعين فيما يرقى رعيته وبلاده. وينيمها في مهاد التقدم واليمن والسعادة وارجوا من الحاضرين عموما وعلى اختلاف طبقاتهم الصفح والاغضا والنظر بعين الرضى كما اتشكر سعادة الترجمان الشهير القبطان المسيو طرنقة الذي حضر هذا الاملاء نائبا رسمياً عن سعادة خليفة المقيم العام حاكم النواحي الفاسية الكلونيل المسيو اسيمون كما اتشكر أيضا سيادة ليوطنا المسيو كيا الذي جلس للاستماع بالنيابة الرسمية عن رئيس الادارة الأهلية المسيو القبطان ميلي وكذا سعادة مراقب العلوم والمعارف الذي تعرفون مقدرته ومكانته واهتمامه في العلم ونباهته المسيوا بيل الذي كان سببا في إحياء معهد المسامرات بهذا الديار الفاسية بمعاضدة جناب الكلونيل المذكور ورئيس الادارة الأهلية فلهم الشكر أولا وآخرا.

سادتي ولما تمت هذه المسامرة سميناها الغصون الكاسية بازهار وصف الديار الباريسية وشفعناها بقصيدة تعرب عمالها من الفخامة والجمال على وجه الاجمال، وهي :

(ما نزهة الطرف بين الورد والآس   ولا اختيال عروس بين اغراس)
(ولا مثالث أوتار مرنحة   ولا مدير كؤوس بالبها كاسي)
(اشهى لقلب اديب من مسامرة   تدعوا الى طيب أفكار وانفاس)
(تذكي العقول بما تجلوه من نخب   غر ومن سير لجلة الناس)
(ولا كمثل حديث جل موقعه   عن بلدة أصبحت للحسن كالراس)
(أرض تقول نواديها لنا ظرها   ما في جلوسك في حماي من باس)

(انا الجريدة في الاقطار واحدة   اشفى ببشرى من قبض ووسواس)
(باريز حاوية التبريز رائقة   التطريز جامعة لكل ايناس)
(باريس منتزه الدنيا وبهجتها   ومطمح لذوي حذق واحساس)
(باريس مجتمع التاديب منتجع   التهذيب من كل اقطار واجناس)
(باريس عاصمة للعدل عاصمة   للجور قاصمة بالجد والباس)
(منها الحضارة قد القت اشعتها   على البسيط فحاكت ضوء نبراس)
(باي باب وفصل من محاسنها   أتى المحدث لم يقنع بقرطاس)
(أعن شوارعها اللائي جرين على   بديع شكل وترصيف ومقياس)
(أوعن قصور نجوم الافق تحسدها   في حسن تحلية ونور مقياس)
(أوعن رياض يحير الفكر منظرها   بملحوت من نقوش صنع أكياس)
(أوعن محاكم غصت بالرجال فلا   يجرون الا على حق وقسطاس)
(أو عن متاحف آثار منوعة   لم يبق في الفخر من غمط والباس)
(أوعن مدارسها اللائي احتوين على   المئين من شيخ تهذيب ومدراس)
(وغير ذلك من أشياء باهظة   يطول تعدادها ما بين جلاس)
(حق الفخار بها من دولة رفعت   رسم المعارف بعد طول ارماس)
(ولم تزل لصنوف الفضل ناشرة   مشمولة بالغنا والمفخر الراس»

انتهى

في ليلة الأربعاء 14 صفر 1334 موافق 22 دجنبر 1915 بالمدرسة الثانوية بفاس عبد الله الفاسي الفهري وفقه الله ولطف به آمين.

في الخطاب الروائي المغربي *
نص الذات وأوهام الشكل

(قراءة نقدية في «دليل العنفوان» لعبد القادر الشاوي)

محمد علوط

الوعي بـ «الذات» وأوهام السيرة :

في سبيل تحقيق قراءة نقدية لنص عبد القادر الشاوي «دليل العنفوان» (1) سنلقي في البداية تساؤلا من طبيعة نقدية، وهو : هل من الممكن توفر قوانين معيارية محددة لقراءة ومقاربة نص سيرذاتي ؟

أعتقد أن طرح هذا السؤال، سواء اعتبرنا «دليل العنفوان» نصاً روائيا أو نصاً سيرذاتيا، لا يبعد عن جوهر تناول النص في النهاية، لأننا ننطلق من مفترض واقعي، وهو وجود سيرة ذاتية في «دليل العنفوان»، شيء متولد من طبيعة هذا التعيين الأجناسي، نضع «دليل العنفوان» في خانة الجنس السير ذاتي، وسنوضح مقاصدنا في سياق حديثنا المتعلق بتجنس النص.

بعد هذا التوضيح نعود لسؤال البداية. إن مثل هذا السؤال يفرض ضمنيا أن يكون الكاتب، أو كل كتاب السيرة عموماً، يكتبون نصوصهم، من خلال التقيد بسنن وقواعد معيارية جاهزة، أثناء عملية الكتابة.

وهذا الافتراض يبطل عند أول ملاحظة لتاريخ انجاز النصوص السيرذاتية، لان النقد الأدبي الذي انصب على دراسة السيرة أوضح أنه ليس ثمة قوانين كلية عامة خاصة بالسيرة الذاتية، كما بين أن منظومة الأعمال السيرذاتية تخضع بالأساس إلى «مواثيق قراءة» (2)، بحيث أن مجموعة من الأعمال المتحققة قد تخضع في سياق معين، محدد تاريخيا واجتماعيا وثقافيا وجماليا، بميثاق قراءة موحد، بينما قد ترد نصوص أخرى، وفي سياق آخر، تنزاح عن الأولى، وتؤسس لنفسها ميثاقَ قراءة جديد.

نتيجة ذلك، يظهر لنا تاريخ الأدب السيري، أنه من الناحية التزامنية يحدث أن تكتسب مجموعة من الأعمال طابعاً معيارياً معينا، وتعبر عن كينونتها كمؤسسة أدبية، محكومة بمجموعة من قواعد الصياغة والتشكل والتبنين،

---

1) عبد القادر الشاوي : «دليل العنفوان» نشر الفنك، البيضاء، ط 1، 1989.

2) را : Philippe Lejeune : «Le pacte autobiographique» éd, Seuil, Paris, 1975, p 44.

المرتبطة بدورها بمنظومة من القيم المعرفية والجمالية المحايثة لها؛ وبالأخص إذا كانت هذه النصوص تجيب عن سؤال واحد، هو بمثابة سؤال هويتها.

لكنه من الناحية التعاقبية، لا يوجد معيار مطلق، لا على مستوى الشكل، ولا على مستوى الموضوع السيرذاتي، لان أسئلة الذات، وأسئلة كينونتها وهويتها تتجذر في سياق تاريخي محكوم بالتحول والصيرورة .. ونتيجة ذلك، تظهر ملاحقة تحولات الذات العربية، في نصوص السيرة الذاتية العربية، على سبيل المثال، كملاحقة لتحولات أخرى تحدث على مستوى «الواقع» و «التاريخ»، وذلك لكون هذه المكونات : الذات، الواقع، التاريخ، هي الفضاء الجذري لمقاربة السيرة ابداعاً ونقداً .. بحيث أن الوعي بالذات في نص السيرة الذاتية، ما هو إلا تجسيد للوعي بتفاعلات الذاتي والواقعي والتاريخي.

وهذا الوعي، الذي يصب في مجرى متحول، هو الذي يجعل من نص السيرة الذاتية، لا ينغلق على نفسه داخل شكل نهائي ومطلق، ويفسح المجال أمام خرق وانتهاك أشكال سابقة من طرف أشكال جديدة، باعتبار أن هذه العملية هي نفسها فعل حوار، وهدم وتفكيك، وإعادة بناء؛ ذلك أن أسئلةً تفقد خصوصيتها التاريخية وموقعها في إطار جدلية الوعي بالذات، لتحل محلها أسئلةٌ جديدة، متجذرة في سياق واقعي وتاريخي جديد.

وانطلاقا من هذا البعد الذي أوضحناه، ليس أمامنا سوى أن نصادر على «ميثاق القراءة» الخاص ب «دليل العنفوان»، وأن نستكشفه من داخل بنية النص وخصوصيته، دون أن نراهن على معايير محددة سلفاً، أو نلتجئ إلى الاسقاط، مثلما سنجد أنفسنا ملزمين بقراءة النص على ضوء نوعية العلاقة التّي تربط بينه وبين نصوص سيرذاتية سابقة عليه (بل وروائية أيضا ..)، والمسافة التي تفصل بينه وبينها، وطبيعة محاورته لها، سواء كانت هذه العلاقة، أو المسافة، أو الحوار، تتخذ كلها أو بعضا منها موقعاً داخليا بالنسبة للنص، أو خارجيا.

(أ) ميثاق القراءة ومسألة التجنس :

من ضمن محددات ميثاق القراءة أن يعين المؤلف نوعية الجنس الذي يندرج فيه النص، أن ينسبه إلى سجل أجناسي ما، إنّ هذا العمل يوجه فعل القراءة، ويجعل القراءة النقدية مضطرة إلى احترام تقاليد معينة في التعامل مع النص، من جانبيه الشكلي والدلالي.

لأمر ما .. حدث أن المؤلف قدم لنا عملًا أدبياً عارياً من أية تسمية، حدث ذلك عفويا، أو بنية مبيتة، فإن ثمة وراء هذا الصنيع دلالة ما.

وليست هذه الدلالة إلاّ التحرر المقصود من سلطة التحديد الاجناسي، وترك القراءة فيما يخص مسألة التجنس مفتوحة، وهذا الانفتاح سيوسع دائرة مقاربة النص، فلا شيء يمنع من أن نتعامل معه كرواية، مثلما فعل الأستاذ محمد برادة، مثلما لا حاجز يمنع من مقاربة النص باعتباره سيرة ذاتية؛ فإذا كان النص يحمل أهم مكونات العمل الحكائي السردي الروائي، فإنّه أيضا يحملِ مكونات العمل السير ذاتي، وبالأخص تلك التّي حددها ف. لوجون في مؤلف «الميثاق الاتوبيوغرافي»؛ وذلك ما فعل عبد الحميد عقار. (3)

---

3) محمد برادة : «دليل العنفوان» : تحويل السيرة إلى تخييل والتذكر إلى تجربة، ص 4، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد 294 ـ 1989. عبد الحميد عقار : «الكتابة وسؤال الكينونة : قراءة في «دليل العنفوان» لعبد القادر الشاوي»، ص 4، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد 305 ـ 1989.
يقول محمد برادة : «دليل العنفوان هي الرواية الثانية التي كتبها عبد القادر الشاوي داخل الزنزانة بعد «كان وأخواتها ..»؛ ويقول عبد الحميد عقار : «دليل العنفوان نص سيرذاتي، شخصية السارد فيه تتماهى كلية مع شخص المؤلف ..».
ومع ذلك فإن كلا من الناقدين يثيران في سياق حديثهما قلق الشكل الفنّي لدليل العنفوان، ومراوحته بين التخييل والتاريخ، بين الرواية والسيرة.

إنّ أول ما يجدر الانتباه إليه، هو هذا «الشغب» الذي يمارسه «دليل العنفوان» فيما يخص المسألة الاجناسية، وأعتقد أن هذا الشغب قد سبق مثله، في نص سابق لنفس الكاتب، وهو «كان وأخواتها» (4)، بل نذهب إلى أبعد من ذلك، ثمة مجموعة من النصوص تساهم في تأثيث هذا الفضاء المشاغب، نذكر منها : الخبز الحافي لمحمد شكري، ولعبة النسيان لمحمد برادة، وأوراق لعبد الله العروي، ووردة للوقت المغربي، والجنازة لأحمد المديني، والعشاء السفلي لمحمد الشركي، والسوق الداخلي لمحمد شكري ..

ودائرة الشغب هاته، تثير بالخصوص مسألة تلاقح الأجناس الأدبية، هذا التلاقح الذي يمكن أن نحدده في ثلاثة محاور :

- الروائي والسير ذاتي ؛
- الروائي والشعري ؛
- الروائي والفكري ؛

إن هذه المحاور تصوغ مجالاً حيّا لتفاعل أجناس متعددة، حيث ينفتح المحكي الروائي على الشعري، والسيرذاتي، والفكري، عبر تشكيل لا حدودي، يوسع مفهوم النص الحكائي والسردي، ويستدعي بالضرورة اعادة النظر في طبيعة الأدوات ونوعية المقاربة التي تتناول هذه النصوص، مثلما يستدعي ضرورة التفكير، بوعي نقدي مواز، في المسألة الأجناسية، وفي آفاق تطور الشكل الروائي خاصة، والاشكال الحكائية بصفة عامة، بما فيها الاشكال السيرذاتية (5).

ولعل أهم وظيفة نقدية تفرض على كل ممارسة تأويلية لهذه النصوص هي تفسير دلالات هذا «الانفتاح»، وأبعاده «التجريبية»، داخل المسار العام المغربي، لتطور الانتاج الحكائي والسردي.

ولكي نخرج من دائرة الشغب هاته، أرى أنه من المفيد الانطلاق مما يشكل خصوصية عامة في هذه النصوص، ومن بينها «دليل العنفوان»، والوجه الأول والأساسي لهذه الخصوصية، هو أن هذه النصوص كلها هي «نصوص الذات»، أو بتعبير، آخر نصوص تجعل موضوعها المركزي هو «الذات»، وعلى وجه التحديد إنها نصوص الذات المغربية.

والوجه الثاني، لهذه الخصوصية، هو كونها نصوص «حكائية تجريبية»، بمعنى أنها لا تحتكم لقواعد جنس حكائي صارم، وتشتغل سواء من داخل الجنس الروائي أو الجنس السير ذاتي، وفق آليات تجريبية، تجعل مختلف عناصر التكوين والتشكيل موضع مساءلة ونقد وتفكيك وإعادة بناء.

ومن هذه الزاوية، فإن نص «دليل العنفوان» يمتلك ما يوحده بمنظومة من النصوص، يشترك معها في هاتين الخاصيتين المشار إليها، فهو نص حكائي تجريبي، وهو أيضا نص حول الذات.

وبناء على ما ذكر سنحدد ميثاق القراءة الخاص بـ «دليل العنفوان» في الجوانب التالية، وهي التعامل معه، باعتبار أنه :

1. نص حكائي : يستثمر فيه الكاتب مختلف أدوات الكتابة السردية، فهو يتوفر على بنية سردية يشكلها وجود مؤلف، وسارد، ومسرود له، ومنظور (أو منظورات سردية)، وصيغ سردية، وزمن، وفضاء سرديين، وهذه المكونات تصوغ في كليتها بُعْدَه الروائي.

2. نص تجريبي : لأنه نص انزياحي، يحاور طرائق معينة في الكتابة الروائية والسيرذاتية، ويموضع في موقع جديد بالنسبة لحده التجنيسي جاعلا من تكوينه مجالا لتقاطع الرواية والسيرذاتية، ويخلق لنفسه على مستوى اللغة السردية صياغة متوترة، وهو يلعب أو يتلاعب بسجلات اللغة (لغة السرد المباشر،

---

4) عبد القادر الشاوي : «كان واخواتها» دار النشر المغربية، البيضاء 1986.

5) سنقف في سياق لاحق على قضايا نقدية متعلقة بالمسألة الأجناسية في الخطاب الروائي المغربي.

اللغة الوثائقية، لغة الشهادة، لغة الناقد، لغة المؤرخ ... الخ)، لخلق فضاء للتعدد اللغوي. كما أنه على مستوى البناء، يلتجئ إلى تقنيات تبتعد عن توصيف «الحبكة» التقليدية المعروفة، أو البناء الشكلي لسيرة ذات تكوين بيولوجي، ليستثمر مكوناً بنائيا آخر وهو «التشذير» أو الكتابة المقطعية .. هذا اضافة إلى انتهاج اللغة الواصفة (الميتاسرد) داخل السرد، واعتماد السخرية في فهم الشكل، وحمولته الدلالية : السخرية من فهم معين للذات وللآخر. (أي ما هو خارج الذات).

3. نص الذات : وهو من هذه الناحية يندرج ضمن المتن الأوسع لنصوص الذات العربية، ضمن المتخيل الحكائي السيرذاتي، الذي يتناول ذات متحققة الوجود في الواقع والتاريخ، لهذا يسجل النص انتماءه لمجموع المركبات التخييلية التي تناولت ذاتا امبريقية واقعية، مثل مجموع النصوص المشار إليها سابقا، ونصوص أخرى سابقة كالزاوية للتهامي الوزاني، وفي الطفولة لعبد المجيد بن جلون وسبعة أبواب لعبد الكريم غلاب، والذاكرة الموشومة لعبد الكبير الخطيبي، ومسعودة لعبد الحق سرحان (نصان بالفرنسية ..)، إنّ هذا التحديد، يضع في عين الاعتبار، المتخيلات الأخرى ذات الطبيعة الأسطورية أو الدينية أو الروائية أو الشعبية أو التاريخية .. الخ التي تقدم نفسها، على أساس كونها نصوصاً حول الذات، والتي تختلف في تركيبها عن الصنف الذي نحن بصدده.

(ب) نص الذات بين الروائي والسير ذاتي :

انطلاقا من ميثاق القراءة المحدد أعلاه، سنسعى نحو مقاربة النقطة الأولى المتعلقة بنص الذات بين الروائي والسير ذاتي. فيكون من باب الاضاءة الضرورية أن نميز بين صورة الذات في المركب التخييلي الروائي، وصورة الذات في المركبات السيرذاتية.

التمييز الأول يكمن في الوساطة؛ فالروائي يلتجئ إلى مجموعة من الوسائط التخييلية، يسعى من ورائها إلى خلق تمثل للذات، وتأسيس وعي بها (أحداث، شخوص، زمن، فضاء، لغة تعبير..)، قد تكون هذه الوسائط مستمدة من الواقع، ممكنة الحدوث، ذات طبيعة محتملة، لكنها تأخذ في النص الروائي بعداً تخييلياً، أو مستمدة من الذاكرة الفردية أو الجماعية، أو من التاريخ والأسطورة، والمحكي الشعبي العجائبي والغرائبي أو الخرافي .. الخ.

إنه لا يتوجه إلى موضوعه بشكل مباشر، فالوسائط تشتغل باعتبار كونها عناصر مضاعفة الدلالة، فهي تشير إلى دلالة في ذاتها، متعلقة بالموضوع الروائي، كما تشير إلى ما هو خارج ذاتها، إلى صورة الذات التي تسعى الرواية للتعبير عنها ولهذا فإنها تضع بين المؤلف والذات الموضوع مسافة للتقنع، والازدواجية، والتعددية، وممارسة التمويه والتنكر والاخفاء واللعب (6).

أما بالنسبة للسيرة الذاتية، فإن الكاتب يتوجه نحو موضوعه بشكل مباشر، ولا يضع بينه وبين الذات المعبر عنها مسافة (إلا مسافة الكلام، الشيء الذي لم يكن يثير الانتباه من قبل). وعلى هذا الأساس فإنّ الرواية مركب تخييلي معقد، لأن الاستعارة الروائية تقوم فيه بدور كبير، أما السيرة الذاتية فهي مركب بسيط.

وحين يكون المبدأ الذي يحكم اشتغال نص مثل «دليل العنفوان» هو المراوحة بين المتخيل الروائي والسيرة، فإن ذلك يعني بشكل ما، تعبيراً عن رفض مفهوم النص البسيط، وعن ادراك لوعي جديد ومغاير يتمثل الذات

---

6) انظر مقالتينا :
محمد علوط : حدود المتخيل الإبداعي. مجلة رصيف العدد 2. 1988
محمد علوط : التحليل النفسي للأدب مجلة رصيف العدد 1989.4.3
را : أيضا بصدد الأقنعة والتنكر واللعب، والمماثلة .. مؤلف الناقد
Jean Duvignaud : «Le jeu du jeu » Balland. 1980.

باعتبارها مركبا معقداً، لهذا ينشأ هذا التوتر بين الشكل السيرذاتي والشكل الروائي، كتعبير عن توتر يمس الوعي بالذات، ويبرز ميل المؤلف إلى كشف أوهام السيرة، وإظهار أقنعتها وتنكريتها، خلف لعبة الكلام والذاكرة.

وسعيا عن تأكيد هذا الاحساس بعدم بساطة السيرة، ومفهوم الذات، يضع المؤلف نفسه في مجال يوضح الحدود الشفافة بين الرواية والسيرة، كاشفا عن ذلك البعد المزدوج لنصه، والمتجلي في روائية السيرة، وسيرية الرواية.

وإمعانا في اظهار هذا الموقف، وتعرية لأوهام السيرة، من أجل بلوغ مستوى جديد من الوعي بالذات، يذهب الكاتب نحو المحاكاة الساخرة للسيرة (الباروديا)، وصولاً إلى تعيين مجموعة من الدلالات منها :

* **السخرية من مفهوم «الصدق»** والأمانة للواقع، والتطابق الواقعي، ذلك أن هذه المكونات هي الأساس الابداعي والنقدي الذي كان يحكم السيرة «النموذجية»، ذات الوعي البسيط. (7).

* **كشف خداع الذاكرة** : فالنص «دليل العنفوان» نص تواجه فيه الذات الكاتبة ذاكرتها، وقوانين «الانتقاء» التي يتعامل بها الكاتب، ويستند إليها في تشييد صورة الذات. (8).

* **كشف الأرشيف الرمزي للذات** : وهذه المسألة من أهم النقط في الرواية، لأنها تظهر أن كتابة نص حول الذات، هو بمثابة كتابة نص على نص، أو بالأخرى كتابة نص على هامش مجموعة من النصوص، ومن ثمة نلمس أن المؤلف عبر الرواية يسعى بكل جهد إلى محاورية مختلف النصوص الفاعلة في بناء الذات ووجودها (9).

هذه الدلالات كلها، تؤكد لنا بالفعل أن ثمة تأسيساً لوعي جديد بالذات، وأن النص يتجه بكل عنف، نحو تعرية أوهام السيرة، التي تعتقد أنها تقدم لنا وعياً مطابقا للذات. ومن أجل الوصول إلى هذه الحالة، جعل عبد القادر الشاوي عمله الأدبي يشاكل بين الرواية والسيرة، إنه لشيء مهم أن نجد نصوصاً حكائية من هذا النوع، لا تمكن خاصيتها الأساسية في تعرية أوهام السيرة، بل في تعرية أوهام الرواية نفسها.

ذلك أن النص الروائي العربي التخييلي، لم يخرج أبداً عن كونه نصاً سيرياً، ونصاً حول الذات، وهو الشيء الذي انتبه إليه عبد الكبير الخطيبي في مؤلفه «الرواية المغربية»،

---

7) هناك سير عربية عديدة تنساق في هذه الخانة النموذجية مثل سيرة العقاد «أنا»، وسجن العمر وزهرة العمر لتوفيق الحكيم، والأيام لطه حسين، وحياتي لأحمد أمين، وفي الطفولة لعبد المجيد بن جلون .. وهذا النموذج المشرقي هو الذي انتقده الخطيبي في سيرته الذاتية «الذاكرة الموشومة» في قوله : «غير أن أجمل قصة هي أن تصغى إلى من يحكي لك سيرة حياتك وأنت تموت ضحكا» ص7. المؤسسة العربية للدراسة والنشر 1984. ترجمة بطرس الحلاق.

- را : أيضا حمداني حميد : «طبيعة السيرة الذاتية وعلاقتها بالرواية» ص 59 من كتابه «في التنظير والممارسة» دراسات في الرواية المغربية، منشورات عيون. ط 1. 1986.

8) نقرأ في النص : «وإذ تحاول أن تجعل للماضي منطلقا وقالباً، يتحداك وينقلب صدك سيرورة عادية تتستر في ثنايا اللغة المتداولة، مهما لملمت تداعياتها أجفلت، مهما طاوعتها انكسرت، مهما أبليت في المعالجة تنطعت، لم تعد أنت ذاتها بل غموضها وبُعدها وتحللها، ولم تعد أنت مولى حبكتها، لأنها تشظت، والماضي الآن كله نفايات، ما تقدم من غفلتك وما تأخر، ماتواتر وغبر، ما ائتلف وتذرى، مزق تترامى في مهب الريح، يا أيها المدثر، ما زالت تتعثر في الماضي، إن الماضي أمامك وخلفك وفي أنحاء من خلاياك، هاجع كأنما دوخته شمس أبدية. ولست أبداً إلا في الطفولة المنتقاة» ص 133.

وفي النص أمثلة كثيرة يفضح فيها المؤلف اشتغال الذاكرة، ومسألة الانتقاء.

9) في «دليل العنفوان» يمكن أن نقف على مجموعة من المركبات النصية التي تشتغل في تكوين صورة الذات، وهي **العاطفة** (تجربة العلاقة مع المرأة) **الالتزام** (تجربة الانتماء السياسي والفعل النضالي وتبني قيم ايديولوجية معينة) **التعبير** وهو يعبر عن تجربة الكتابة) **التكوين** (بما فيه ما يتعلق بالتعلم والوعي والخبرة المتولدة عن علاقات اجتماعية).

وجورج طرابيشي في كل من «عقدة أوديب في الرواية العربية» و «الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية».

يقول عبد الله العروي في كتابه «الايديولوجية العربية المعاصرة» :
«يحدث أن الأدب العربي الحديث قد حرص على التعبير عن ذاته والاكتمال في الأشكال التي عالجناها (الرواية، القصة، المسرح ..)، دون أن يشكك بها، وذلك بسبب القيمة الكونية الشاملة التي كان يمنحها إياها مبدئيا. وبالضبط لأن الفكر العربي كان يرفض بعناد أن يفكر في الشروط التاريخية - الاجتماعية التي حكمت نضج هذه الأشكال في بعض البلدان، فإنه أقفل دون نفسه أبواب الاكتشاف والتجدد.» (10).

وهو نفسه الذي يقول في عمله الأخير «أوراق» : «التاريخ تتابع الأحداث، الحب تموج الوجدان، كل رواية سيرة. إمامن الحب إلى التاريخ لاكتشاف المجتمع في قلب الذات، وإما من التاريخ إلى الحب لانقاذ الذات من الغرق في خضم التاريخ. هذا هو زمن الرواية، كل رواية عند ما تكون ذات صدى ذات هالة.» (11)

إن المسألة لا تتعلق بالفصل بين أجناس أدبية، الرواية من جهة، والسيرة الذاتية من جهة أخرى، رغم أهمية هذا الموضوع في سياق الحديث عن أجناسية الأعمال الأدبية العربية، ما يبدو جديراً بالاشارة هو أن ننظر إلى عمل مثل «دليل العنفوان»، ونصوص أخرى سبقت الاشارة إليها، من زاوية كونها تثير السؤال حول روائية الرواية، وسيرية السيرة؛ وأن نثمن فيها هذا النزوع نحو التشكيك، وعدم الاستقرار داخل معيار معين، والشغب والقلق اللذين تحدثهما وتعبر عنهما.

لهذا فإن الخطاب النقدي مطالب بأن يراعي مظاهر الخصوصية التي تفصح عنها هذه النصوص، فإذا كان ثمة سوء تفاهم حاصل الآن بين المبدع والناقد، فذلك ناتج بالأساس عن عدم مراعاة الخطاب النقدي لخصوصية النص الابداعي التجريبي (وبالخصوص النصوص التي عرفتها مرحلة الثمانينات في مجالات متعددة، رواية، وقصة، وشعراً، ومسرحاً ...)، واعتماد نص الناقد على الجاهز النقدي، ومعيارية المفترض المنهجي والنظري، إن وعياً جديداً بالمسألة الابداعية تكشف عنه هذه النصوص، ومنها «دليل العنفوان»، وعياً يضع تحت مجهر السؤال والنقد والحوار كل الموروث الأبداعي، وبالتالي فإن الخطاب النقدي مطالب بدوره أن يسائل أدواته ومؤسسته

---

10) عبد الله العروي : «الايديولوجية العربية المعاصرة». ص 180. ط 2. 1979. دار الحقيقة، بيروت.

11) عبد الله العروي : «أوراق : سيرة ادريس الذهنية»، نشر المركز الثقافي العربي. ط 1. 1989. ص 240 - 241.

*) **هذه المقالة تمثل الجزء الأول من دراسة عامّة حول الخطاب الروائي المغربي.**

السّرديات، أو علم السرد *

عبدا الله المدغري العلوي

عبد القادر الشاوي

ينطلق الباحث في كتابه هذا من هدفين إثنين كما كشف عن ذلك في المقدمة : القيام بتحليل نقدي للأعمال النظرية والتحليلات السردية الخاصة بالمحكي، وهو هدف نظري منهجي، ثم مقاربة طبيعة الخطاب في النص السردي اعتماداً على الأعمال التي اختارها من الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية، وهو هدف تحليلي.

وقد اعتمد الباحث فرضية اساسية لبلوغ الهدفين المذكورين تنطلق من اعتبار الملفوظ قاعدة بناء كل خطاب وبعداً خاصاً في المحكي، ولذلك اعتبر نموذج (جيرار جينيت) اطاراً نظرياً صالحاً لتأملاته، لأن مقولاته تتضمن عدة مزايا :

- اشتمالها على نتائج مجموع الدراسات السردية الحالية.
- قيامها على تحليل مؤلفات سردية ذات غنى كبير على صعيد الآداب العالمية.
- إمكانية مناقشتها على ضوء النظريات اللغوية والخطابية المتعلقة بالتلفظ.

ويرى المؤلف، بناء على ذلك، أن الميدان النظري للتلفظ يصلح لإضاءة وظيفة النص السردي، وذلك انطلاقاً من وجهة نظر لم تحظ لحد الآن، كما يقول الباحث، بأي اهتمام في الدراسات التي اشتغلت بالأدب المغربي المكتوب بالفرنسية.

ويتضمن الكتاب، من هذه الزاوية، قسمين رئيسيين، أتبعهما الباحث بخلاصات عامة وببليوغرافيا شاملة بالدراسات المعتمدة في البناء النظري والتحليل التطبيقي ... فجاء القسم الأول خاصاً بالأسس الابستمولوجية والنظرية التي يرتكز عليها بحثه (التلفظ والمحكي)، أما القسم الثاني فاشتمل على تأملاته النظرية والمنهجية والتحليلية الخاصة.

وقد أحاط الباحث في القسم النظري المنهجي الأول بثلاثة جوانب رئيسية من جوانب الموضوع المدروس، وأعني : مفهوم الخطاب (مادياً وتصنيفياً ونحوياً وتلفظياً..)، ومفهوم التلفظ، مقارباً إياه لدى كل من غيوم وبالي وجاكبسون وبنفنيست ودوكرو ... وجانب المحكي، من خلال أعمال جينيت ولنتفلت وهمبورغر ووِنّريش وباختين، وكوهن، وريكور. فجاء القسم الثاني بمثابة تطبيق مسهب لما استخلصه الباحث من نظريات ومقاربات على نصوص محددة ومختارة من الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية (الصفريوي، أدمون عمران المالح، الشرايبي، الطاهر بنجلون، الخطيبي، اللعبي).

ويمكن اعتبار هذا الكتاب، في نطاق ما أصبحت تعرفه الدراسات الأدبية والنقدية في المغرب من تطور خطوة أساسية وهامة ـ ولو أنها محكومة بسياق معرفي له شروطه الخاصة ـ في سبيل تقعيد منهج نقدي يستند ويتواصل بوعي منهجي (يطبعه الحذر) مع أهم الدراسات السردية المنجزة في ميدان تحليل الخطاب والنص ... كما تطورت في فرنسا بصورة أساسية، أو ترجمت إلى الفرنسية من لغات أخرى.

★) تأليف عبد الله المدغري العلوي، منشورات عكاظ 228 ص، من القطع الكبير (باللغة الفرنسية) 1989.

فاس عابرون في الزمان والمكان
داود أولاد السيد : «مغاربة»

ادريس الخوري

قليلة هي الكتب التي تضع من الصورة الفوتوغرافية. كإطار مرجعي، مادتها الحكائية باعتبارها عيناً رائية هي الأخرى، ،عيناً تحكى وتقول، تقرِّب المشهد اليومي وتبعده، تتلمس الهامشي والعَرَضِي، الثابت والمتحرك في الحياة.

وبالنسبة للصورة، ليست الآلة هي التي تلتقطها، بل العين، اتكاءً على جودة الآلة وتقنيتها. إن الأدب لا ينطلق، في نهاية الآمر، من اللغة، ولو أنها عنصر أساسي في الكتابة، ولكنه ينطلق من العين والذاكرة، مادام الروائي يلتقط تفاصيل الأشياء والأحاسيس الباطنية لشخوصه، فهل التصوير الفوتوغرافي كتابة ؟ ولم لا إذا كانت تؤرخ لنا حيوات الشخوص والأمكنة المنسية ؟

في المغرب، ما تزال الصورة، في بعدها الأبيض والأسود، تحتل حيزاً ضئيلاً من ثقافتنا المغربية المعاصرة. وباستثناء الصورة العادية التي لا جمالية لها، الصورة التي لها وظيفة اجتماعية منا سباتية (العائلية بالخصوص)، أو الصورة ـ الأرشيف، فإن الصورة الأخرى الفنية ما تزال، بعد، لم تستهلك بما فيه الكفاية في حياتنا اليومية نظراً لا نعدام مصورين أكفاء، من جهة، ينظرون إلى المشهد اليومي المتناقض، ونظرا لسيطرة المكتوب والشفهى على العين الرائية من جهة أخرى، من هنا سيطرة العين العادية ذات البعد الواحد، العين الصحفية السيَّارة التي لا تنفذ إلى ما وراء المشهد بما يمثل من سخرية ومن مفارقات.

كتاب «مغاربة» لداود أولاد السيد، الصادر حديثاً بباريس والمغرب (طبع مشترك) لا يسد هذا الفراغ الحاصل في مجال الصورة الفوتوغرافية باعتبارها فناً قائماً بذاته له فرادته وتقنيته و «خطابه» الخاص ! ولكنه يساهم، من جانب آخر، في إعطاء العين المغربية مجالاً للرؤية والتساؤل عن المشهد المفترض التقاطه : هل هو المشهد اليومي العادي أم المشهد الاستثنائي ؟ من هنا، أيضاً هذه المفارقة في وظيفة العين ومدى إمكانياتها من تحزين المشهد و «قراءته».

لقد حمل داود آلته الفوتوغرافية وجال بها في مختلف المدن المغربية المركزية والهامشية :
الرباط ـ سلا ـ فاس ـ مراكش ـ مولاي ابراهيم ـ الخميسات ـ أيت ورير ـ وارزازات ـ زاغورة ـ أرفود ـ إيمشيل ـ إغرم ـ آقا ـ طاطا ـ الصويرة ـ شفشاون ـ أزمور ـ أسفي ـ تمارة، ثم أعطانا نماذج من عينيه عن الناس البسطاء والمهمشين.

لا يحدد داود مجال الصورة التي يلتقطها من،

وعيه أولاوعيه، بل إن عينه ترتجل التقاط المشهد كما هو في لحظته، وهو هنا يشبه عازفي الجاز الأمريكيين الذين يرتجلون المشهد الموسيقى الذي يوحي به الإيقاع العام للحفل، ثمة تفاوت الصورة عند داود في الكتابه : فهناك صور عادية وأخرى استثنائية، وهذا الكتاب ليس إلا محاولة في التعريف بالصورة الفوتوغرافية ورغبة في تعويد العين على الرؤية.

لقد التقط المغرب، من قبل، بعيون أجنبية أغلبها فرنسى، فهناك صور الواحات والقصبات، الانهار والوديان، النساء البربريات الملفوفات في ثيابهن المزركشة، ناهيك عن المكان البربري الجاثم تحت الجبال، هو مشهد فولكلوري ولا شك، ولكن ما يشفع لكتاب داود هو أنه أول كتاب من نوعه يضعه مصور مغربي شاب مولع بالارتجال وتصيد البصمات كما سماه. الخطيبي في مقدمته للكتاب.

وسيكون من غير الإنصاف أن لا نذكر، إلى جانب «مغاربة» أسماء أخرى لها حضور بارز في مجال الصورة الفوتوغرافية بالمغرب بما تمثل من جمالية الأبيض والأسود : عبد الحق البكاي ـ محمد بنعيسى في كتابه عن أصيلة ـ أليف (أحمد محمد بن) التهامي الناظر الذي يَعجِّنُ المشهد ثم يصبُه في قالب أقرب إلى النحت، إلخ ... إن الصورة في المغرب ما تزال فتية وعلينا أن نعود أعيننا على الرؤية أكثر.

محمد السجلماسي

«L’Art Comtemporain au Maroc»

ذاكرة الاشكال

تقديم : ابراهيم الخطيب

يعتبر هذا الكتاب ثالث مؤلَّف للدكتور محمد السجلماسي حول الإبداع الفني المغْربي بعد كتابيه عن «الفنون التقليدية» و «تواشي المخطوطات الملكية» الصادرين عن دار النشر ACR التي يديرها فنان الكرافيك شوقي رفيف. ويحاول كتاب «الفن المعاصر بالمغرب» تقديم صورة بانورامية عن الفن التشكيلي وفنون النحت المعاصرة المغربية من خلال 158 مونوغرافية مرتبة حسب حروف المعجم ومزينة برسوم ملونة، تشكل في مجموعها، مع المقدمة، 288 صفحة. إن الأمر يتعلق إذن بكتاب يهتم بالتأريخ لـ «ذاكرة بصرية» تمتد بجذورها ونماذجها المؤسِّسة إلى ما قبل دخول الإسلام إلى المغرب، وتستمد تقاليدها من ركام ضخم من الأشكال العربية والإفريقية، وخاصة الأشكال الإسلامية التي طبعت بميسمها مختلف ممارسات وأذواق الحياة اليومية لدى المغاربة. ويمكن القول بأن مقدمة الكتاب، التي ساهم فيها إلى جانب المؤلف كل من عبد الكبير الخطيبي وإبراهيم العلوي، تعتبر أفضل مدخل لتتبع تطورات تلك الذاكرة البصرية منذ «الإرث التشكيلي» وإلى غاية ظهور «التشكيل المعاصر» بعد بروز مدرسة الفنون الجميلة سنة 1945، لذا يستحسن إلقاء نظرة تركيبية عليها.

إن التجربة الجمالية لدى المغاربة، كما هي لدى مختلف شعوب العالم، تتوغل في ما قبل التاريخ وتتمظهر في الأشكال البدائية المرتبطة بممارسات الحياة اليومية لسكان الكهوف، لكنها سرعان ما ستتلاقح بالرؤى الفنية المعمارية للحضارتين الفينيقية والرومانية، وكذا الحضارة البربرية ذات الجذور الإفريقية والتي تتجلى في أشكال زخرفية متقشفة أو تخطيطات تختزن معالم ذاكرة ترحلت عبر الصحراء. بيد أن هذه التجربة ستغتني على نحو خاص عند تلقيها لنماذج التشكيل الإسلامي خاصة أشكال المنمنمات (التي لا تزال حاضرة في بعض نماذج «التشكيل الفطري») والنماذج الفراغية، المتعددة الزوايا، المعروفة في الزخرفة الإسلامية والعمارة العربية - الإسلامية، فضلًا عن استعمال الخط العربي ويمكن القول بأن المؤثرات الإسلامية المذكورة ساهمت، ربما لأول مرة، في طرح إشكالية العلاقة بين المشخص والمجرد في الوعي التشكيلي المغربي - هذا الطرح الذي لا يزال ماثلًا، في الوقت الراهن، على هيأة صراع خفي ومعلن بين التيارين التشخيصي (Figuratif) والتجريدي (Abstrait) اللذين يستقبطان مختلف الممارسات التشكيلية المغربية، كما يصوغان الهوة التي برزت بين قراءتين للتشكيل الوطني بفعل المنظور الاستشراقي أو «الاستعماري». غير أن

العنصر الحاسم الذي طرأ على ممارسة التشكيل في المغرب، وكان له تأثير لا يوصف على التجربة الجمالية لأجيال من المبدعين المغاربة، هو ظهور حامل اللوحة الخشبي وما يحمله هذا الحامل من مفهوم خاص لـ «اللوحة» وأبعادها الفضائية وما يشكله على مستوى المنظور خاصة على الصعيد الوظيفي للنتاج التشكيلي. ويبدو من الضروري القول هنا بأن هذه الأوضاع جميعها قد تعقدت على نحو مسبق بممارسة الرسامين الاستعماريين الذين صاغت نماذجهم المستمدة من رؤية إكزوتيكية للواقع «الأهلي» «الإرث المبكر» الذي سيكون على بعض المقلدين المغاربة استثماره سواء على مستوى الرؤية أو الأداة، في غيبة وجود تقاليد متصلة بالشكل الحاملي. وإذا كان مفهوم اللوحة قد أخذ يترسخ تدريجياً، وعلى نحو أكاديمي، بعد إنشاء مدرسة الفنون الجميلة بتطوان إلى أن أصبح، حالياً، جزءاً لا يتجزأ من مصاعب تبلور الرؤية التشكيلية في وعينا الحديث، فإن «الإرث المبكر» سرعان ما أصبح بؤرة صراع تتبارى فيها تيارات متباينة بعضها يؤول التراث الهندسي الإسلامي ليكون سنداً للتجريد المعاصر، ويعمد بعضها الآخر إلى مفاهيم الواقعية أو «الرؤية الفردوسية» لتبرير التشخيص أو التشكيل الفطري. ومع أن تطور الوعي يستحيل أن يضبط بحدود زمنية دقيقة، إلا أنه يمكن القول بأن سنة 1970 تشكل المحصلة والمنطلق في عملية مزدوجة تمارس قراءة تاريخ التشكيل الوطني من جهة، كما تعمل من جهة أخرى على وضع أرضية نظرية تعتبر كل الممارسات المرتبطة بالرؤية الاستشراقية، ومهما تكن مشخصاتها، جديرة بالإدانة لكونها تُدرج في ذلك التاريخ عناصر انشطاره.

إن هذه القراءة التركيبية للمقدمة لا بد أن تطرح على المتتبع بعض التساؤلات المتعلقة بإشكالات المنهج الكامنة وراء التحليل. وسأكتفي هنا بمناقشة بعض تلك التساؤلات : لقد ترعرع المؤثر الإسلامي في مستوى الممارسات اليومية للمغاربة وارتبط بإواليات معيشهم، لذاهل يجوز الاعتقاد بأن الأشكال الشعبية البدائية ظلت بمنأى عن هذا المؤثر «الأرستقراطي» وأن نماذجها ظلت مرتبطة باللاوعي الوثني ؟ أليس في هذا النهج تأثراً بالتصنيفات «السلفية» من جهة، وبالتحليلات الاستعمارية الرافضة لـ «شعبية» المؤثر الإسلامي من جهة أخرى ؟ أما الإشكال الثاني فيتعلق بمسألة ظهور الحامل مرتبطاً بالتشكيل الاستشراقي وتأثير ذلك على الرسم التشخيصي والساذج : إن الأمر هنا معقد بعض الشيء، ويبدو لي أن تصور مثل هذه المنظومة المنطقية ينطوي على مجازفة. فبالإضافة إلى التناظر الحرفي للرسم الساذج والمنمنمات الإسلامية التي ظهرت في العراق وسوريا وتونس وحتى الجزائر فإنه يمكن الإشارة إلى أن بعض النماذج الإفريقية النادرة التي كشفتها أبحاث الإثنوغرافيين الغربيين تدل على أن الرؤية التشخيصية تشكل عنصراً جمالياً مميزاً للشعوب المتاخمة للصحراء وأنها ترتبط، في الممارسات الدينية البدائية لهؤلاء، بالنظر إلى الواقع كمحتمل متعالٍ. أما الإشكال الثالث فيتعلق، في رايي، بابتذال أصالة المفهوم الجمالي الإسلامي عن طريق الربط بين التجريد والتنزيه. إن التنزيه، حسب المقولات الفقهية، يعني «مخالفة الذات الإلهية لذوات الحوادث» وهو ما يعني المفارقة التامة ولا يقبل أي «تشبيه». أما التجريد فهو اختصار المرئي إلى ظلاله على شبكية العين أو إلى نماذجه البسيطة المشكلة للبنية أو إلى انعكاساته في اللاوعي، فهل يمكن، في هذا الإطار، قيام أية علاقة بين الرؤية الجمالية الإسلامية والتجريد ؟ وهل من الجائز مقاربة التجريد كمنظور جمالي إسلامي دون استحضار لجينيالوجياه الغربية ؟

لقد سبقت الإشارة إلى أن الكتاب مؤلف من مونوغرافيات، وينبغي أن نضيف هنا بأن كل مونوغرافية تتألف، مثلما الكاتالوك، من المواد التالية :

1) موجز عن حياة الرسام التشكيلي (أو النحات).
2) تحليل مركز لاتجاهه وتقنياته.
3) لائحة بالمعارض الفردية أو الجماعية.
4) لوحة أو أكثر مع مقاساتها وطبيعة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المواد المستعملة في إنجازها. والملاحظ أن هذه المونوغرافيات غير متوازنة، ففضلا عن أن بعضها يحتل أكثر من ثلاث صفحات بينما لا يتعدى البعض الآخر نصف صفحة، هناك ميل المؤلف الواضح إلى التشكيل التجريدي والفطري على حساب التشخيصي الأمر الذي يبدو جلياً من خلال المساحة المخصصة للتشكيليين الذين ينتمون إلى هذا الاتجاه الأخير، أو الاكتفاء بإبراز نموذج واحد لكل منهم عوض التأكيد على غنى ممارساتهم. إن انعدام الموضوعية على هذا الصعيد ينعكس أيضاً في حجم المعلومات المقدمة عن التشكيليين دون اعتبار لأدوارهم أو مكانتهم بالنسبة لتاريخنا التشكيلي. والمثال اللافت للانتباه في هذا الصدد هو تخصيص أقل من نصف صفحة للفنان الشرقاوي وأكثر من ثلاثة أرباعها للمليحي رغم المكانة الحاسمة للشرقاوي في انبثاق الرؤية التشكيلية الوطنية المعاصرة وتأصيلها عبر البعد البربري للأشكال. فهل يتعلق الأمر بـ «نقص في المعلومات» فقط ؟. ويبدو لي من جهة أخرى أن بعض المونوغرافيات لم تكن أمينة في تقديم الصورة الحقيقية للفنانين التشكيليين ذوي الاتجاهات المتعددة وذلك بالإلحاح على بعض وجهات تشكيلهم على حساب وجهات أخرى : إن المثال الذي يحضرني هنا هو مثال سعد سفاج الذي، إلى جانب إبداعاته التجريدية، يواصل رسماً تشخيصياً يستحضر المشهد التطواني بكل مكوناته الفضائية والبشرية، غير أن المؤلف لم ير فيه سوى الرسام التجريدي.

إن هذه المآخذ الجزئية لا يمكن وضعها في الاعتبار إلا كتعبير عن بعض مصاعب المهمة التي آلى الدكتور محمد السجلماسي على نفسه القيام بها. فالواقع أن تأليف كتاب عن التشكيل المغربي المعاصر أمر بالغ الحساسية ليس بسبب المعاصرة بالضبط وإنما بسبب التقلبات المفاجئة التي تعرفها الساحة التشكيلية الوطنية، الأمر الذي يجعل من كل إرادة في هذا السبيل عملاً مطبوعاً بتاريخية مزعجة، وانتقائية لا مناص منها.

إشكاليات الفكر العربي المعاصر

محمد عابد الجابري

مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء 1989
عدد الصفحات - 144 من القطع المتوسط

تقديم : كمال عبد اللطيف

صدر للأستاذ محمد عابد الجابري كتاب بعنوان : إشكاليات الفكر العربي المعاصر وهو كتاب يمكن أن يعتبر امتداداً لكتابه الخطاب العربي المعاصر، الصادر سنة 1982. في هذا الكتاب يتابع الباحث تحليله ونقده لكثير من القضايا الفكرية التي يدور حولها جدل إيديولوجي واسع بين المثقفين العرب.

وهو يتضمن مجموعة من الأبحاث، أغلبها يمكن إدراجه في باب أطروحة ومفاهيم الفكر القومي التقليدي. وبعضها الآخر يثير فيه الكاتب بعض القضايا المنهجية الهامة، من قبيل البحث الأول في الكتاب، وهو بعنوان : إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر : صراع طبقي أم مشكل ثقافي ؟.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن قيمة هذا الكتاب، تأتي من كونه يستثمر مجهودات الباحث التراثية، واهتماماته السياسية في معالجته لقضايا تنتمي إلى مجال النظر العربي المعاصر. وإذا كنا نعرف أن صاحب هذا الكتاب، يعد صاحب أطروحة في مجال نقد العقل العربي، أدركنا أننا أمام محاولات موجهة بهاجس الانخراط في الصراع الثقافي السياسي، الدائر في المحيط العربي وذلك من أجل صياغة بدائل فكرية تتيح لنا القدرة على فهم إشكاليات الفكر العربي.

نقرأ للباحث في مقدمة كتابه ما يعبر عن الأبعاد التي توخاها من وراء جمعه ونشره لهذه الأبحاث التي ضمنها كتابه، أو من هنا كان نزع الطابع الإشكالي عن قضايا الفكر العربي المعاصر، أو التخفيف منه على الأقل إلى أقصى درجة ممكنة، يتطلب القيام بنقد الصورة الذهنية المشوشة تلك : صورة الواقع العربي في الفكر العربي. وهذا في الحقيقة هو كل طموح هذه الدراسات والأبحاث، إنها لا تدعي أنها تقدم حلولاً للمشاكل المطروحة، بل هي تطمح فقط إلى تحليلها تحليلا نقديا، الهدف الأول والأخير منه تصحيح وضعها من أجل طرحها كمشاكل وليس كإشكاليات، أعني إعادة طرحها بصورة منظمة غير مشوشة، صورة عقلانية. وليس هناك فيما نعتقد طريقة أخرى

لنزع الطابع الإشكالي عن المشاكل، الطابع الذي يشوش الفكر ويؤزمه غير تحليلها تحليلاً عقلانياً نقدياً، ان ذلك لهو الخطوة الأولى عن طريق تجاوزها.) (ص 6 من مقدمة الكتاب).

نلاحظ في المقالات المتعلقة بنقد الخطاب الوحدوي التقليدي، (أهمها : مستقبل الفكر العربي واشكالية التقدم والوحدة، المشروع الحضاري العربي، من أجل إعادة تأسيس فكرة الوحدة في الوعي العربي) أن الباحث يوجه انتقادات صارمة للمفاهيم القومية الشائعة في الخطاب القومي في المشرق العربي، ويحاول وضع عناصر أولية لصياغة بدائل في مجال الفكر القومي. ان نقده لا يكتفي بالهدم، بل إنه يُعدُّ من قبيل النقد الإيجابي، النقد الذي يُسلم بفعالية المثقف ودوره في تيسير الفهم وتسهيل العمل، ومن هنا الطابع التعليمي البارز في أكثر من مقال من مقالات الكتاب.

أما المقالة الأولى في الكتاب المتعلقة بموضوع الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي المعاصر، فإنها تثير إشكالاً منهجياً هاماً يتعلق بكيفية تصور الباحث لعلاقة الوعي الايديولوجي العربي بالتاريخ العربي في الحقبة المعاصرة، الحقبة التي يُطلق عليها في الأدبيات العربية المعاصرة اسم «عصر النهضة».

في هذا البحث الذي أنجزه الباحث سنة 1984 في إطار ندوة الأصالة التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية لجد أنفسنا أمام جهد منهجي تحليلي هام.

يتساءل الباحث في دراسته المذكورة هل يعكس الوعي العربي المعاصر ملامح صراع طبقي في المجتمع العربي أم لا ؟ وهو ينتهي بعد تحليل طويل إلى أن قضية النهضة في الوطن العربي «قضية معقدة جداً، بحيث لا يمكن ربطها ربطاً سببياً بجملة من المحددات المضبوطة، تأثيراً وعدداً، وبالتالي لا يمكن ولا يجوز تفسير الاتجاهات والصراعات الفكرية التي تنتج عنها أو توافقها تفسيراً أحادي الأساس أو الإتجاه. إن تعدد المحددات واختلافها وتشابكها وتوالدها بالصورة التي أبرزناها قبل قد عملت على تحويل الساحة الفكرية والايديولوجية في الوطن العربي إلى حزم من الاتجاهات والتيارات تتقاطع وتتوازى تلتقي وتفترق، لا على مستوى واحد بل على مستويات مختلفة، مما يجعل من عملية تصنيفها على أساس ما يكون هناك من علاقة انعكاس أو ارتباط بينها وبين الواقع الإجتماعي الطبقي عملية اختزالية بالضرورة : اختزال الفكر واختزال الواقع معاً» ص 22.

ولا يكتفي الباحث بهذا النقد، بل إنه يستعرض في سياق بحثه نماذج من التصنيفات الشائعة في مجال مقاربة الإيديولوجيا العربية المعاصرة من منظور تاريخي طبقي، ويبين طابعها الإختزالي، الميكانيكي والاسقاطي، ليصل في نهاية تحليله إلى الخلاصة الآتية : «لنكشف إذن بالتأكيد مرة أخرى (...) على ان العلاقة بين الصراع الطبقي وإشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر ليست علاقة سببية بصورة من الصور، وبالتالي فالمصالح الطبقية سواء منها المتضامنة أو المتصارعة، لا تفسر هذه الإشكالية، وغني عن البيان القول إن وجود هذه الإشكالية لا ينفي وجود الصراع الطبقي ولا الإنعكاس الفكري له : الصراع الايديولوجي) ص 24).

واضح أن خلاصات هذه المقالة تتضمن في روحها العامة نقداً للفهم الماركسي الدوغمائي لمسألة العلاقة بين الوعي والتاريخ، وهي توسع هذا الفهم بمعالجتها لإشكالية النهضة العربية في علاقتها بمجراها التاريخي، وتصل إلى نتائج خلاصات تدعم وتغني أطروحة الباحث المتعلقة بنقده لنظم المعرفة في الثقافة العربية، كما تقدم في الوقت نفسه صورة لطريقته في التعامل مع جوانب من منظومات الثقافة الغربية.

ونحن لا نشك في أن كتاب إشكاليات الفكر العربي المعاصر يضيف جهداً نقدياً إلى مساهمات المؤلف الأخرى في باب نقد الايديولوجيا العربية المعاصرة.